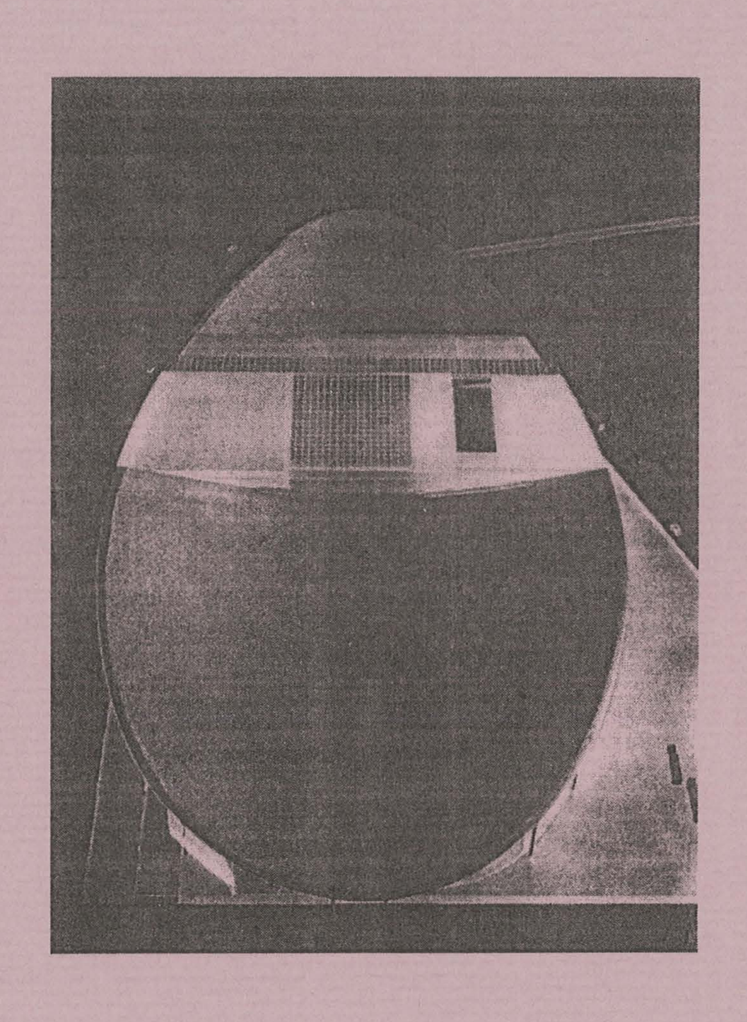
FORMA Y COMPOSICIÓN (III)

EL SENTIDO DE LA ORIGINALIDAD

por

MANUEL DE PRADA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-04

FORMA Y COMPOSICIÓN (III)

EL SENTIDO DE LA ORIGINALIDAD

por

MANUEL DE PRADA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-04

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

4 Área
46 Autor
04 Ordinal de cuaderno (del autor)

Forma y Composición (III).
El sentido de la originalidad.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 114.01 / 4-46-04
ISBN: 84-95365-93-6 (obra completa)
ISBN: 84-9728-004-0 (Forma y composición III)
Depósito Legal: M-48411-2001

FORMA Y COMPOSICIÓN III
El sentido de la originalidad

INTRODUCCIÓN

En los cuadernos anteriores vimos que el arte es esencialmente formativo; que todo arte tiene dos aspectos correlativos, expresión y composición, que no deben confundirse con el capricho o la receta. Vimos también, que las formas producidas por el hombre se encuentran animadas por la misma fuerza que anima la vida y que, consecuencia de esa animación, las formas han sido capaces de dar un sentido al mundo y la "humanidad". La "formación" es condición de expresión, pero algunas obras contemporáneas nos han hecho dudar.

Los idealistas descubrieron que las formas son una manifestación de la vida del espíritu. De acuerdo con esta visión del arte, el impulso básico de la creación artística debería ser la búsqueda de coherencia y la recreación de la armoniosa unidad del ser. Sin embargo, algunas manifestaciones del arte actual parecen expresar todo lo contrario, es decir, la posibilidad de que las formas también expresen la incoherencia y la falta de armonía que a veces presenta la vida real. Esta posibilidad fue "realidad" en el llamado "arte primitivo", pero hoy adquiere un nuevo sentido al poner de manifiesto que el espíritu moderno se encuentra ante un conflicto, o ante un desequilibrio que algunos han llamado "enfermedad", entre el mundo de las razones y el de la sensibilidad.

Es posible que la falta de armonía del arte contemporáneo sólo se corresponda con un momento particular del desarrollo del espíritu. En tal caso, este momento quedará superado, si hacemos caso a Hegel, por otros momentos posteriores de ese desarrollo. No somos adivinos ni tenemos suficiente perspectiva para judgar nuestro arte, pero intuimos que para superar la crisis de sentido que afecta al arte actual será necesario que la sensibilidad del sujeto se refiera a alguna "razón" original. Quizás así el arte pueda seguir ampliando la esfera de nuestra conciencia para permitirnos profundizar en el sentido del mundo, que es tanto como decir, el sentido de habitar.

Creemos que una de las condiciones para que pueda cumplirse esta superación es recuperar el sentido de la originalidad; pero no su sentido convencional o el sentido que tuvo en otros momentos, sino el sentido general y actual que todavía mantiene este término, pues la originalidad se refiere al origen y sin esa referencia al origen es difícil suponer alguna originalidad.

Según el crítico Max Raphael, la originalidad no es el impulso de ser diferente a los demás ni de producir lo totalmente nuevo; es asir, en el sentido etimológico de la palabra (coger o aprehender) el origen; aprehender las raíces, tanto nuestras como de las cosas. Pero aquí surge el primer problema, ya que hoy no entendemos eso por originalidad. Originalidad es, para casi todo el mundo, incluyendo a muchos artistas, el impulso de hacer lo que nadie antes había hecho, es decir, lo completamente nuevo, lo diferente y lo singular. Ser original equivale hoy a ser un "creador", un ser especial que genera, apoyándose exclusivamente en su intuición, unas formas nunca vistas y que, por eso mismo, serán admiradas por la colectividad. A ese ser original, la sociedad le reconocerá un extraordinario valor y le concederá, como a los actuales héroes del deporte y a los antiguos sacerdotes, un alto valor y prestigio en la colectividad.

Esto es sólo una caricatura, pues sabemos que los grandes artistas merecen gran reconocimiento social. Lo único que se quiere dejar claro con la ironía es que la intuición no puede

darse al margen de la "formación", y que esa formación depende siempre de la colectividad. Ahora bien, la formación no tiene por qué reducirse a su condición académica, aunque sea muy importante, ya que es un fenómeno natural que afecta también, desde el origen, a la sensibilidad. Llegamos entonces a un punto delicado y paradójico del desarrollo de la consciencia: la formación de la sensibilidad es, originalmente, inconsciente. De ahí, que los idealistas entendieran la actividad artística como unión de lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, la necesidad y la libertad. Y de ahí también, la importancia de la intuición en el desarrollo de la conciencia artística. Desde luego, mucho se puede conseguir con la formación académica, pero en el campo del arte, como explicaba Klee, no todo. La sensibilidad ha de educarse y formarse para que pueda dar lugar a la intuición. Por eso, nosotros estamos de acuerdo con Klee en que formación e intuición, solas, nunca llegan tan lejos como pueden hacerlo juntas. Solamente juntas, pueden dar lugar a la originalidad.

La idea que hoy tenemos de la originalidad surgió de la sensibilidad romántica y del idealismo alemán. Es, por tanto, la consecuencia de la manera en que se concibió la actividad artística durante los siglos XVIII y XIX.

Esta manera nueva de concebir la originalidad estaba condicionada por las potencialidades generativas y expresivas que, poco a poco, se fueron descubriendo en el sujeto; unas potencialidades que entraron en conflicto con las potestades que se atribuía la colectividad para controlar el valor de las formas artísticas: nos referimos al control que ejercían las Academias sobre la producción del arte. En cualquier caso, desde el XVIII, la idea de genio creador se ha enfrentado a la coacción que ejercen las reglas sobre la espontaneidad e imaginación creadora del sujeto.

Ya sabemos cómo terminó este conflicto: las Academias perdieron casi toda su influencia en el arte, arrolladas por las capacidades que se fueron atribuyendo al sujeto para generar, libre y autónomamente, obras de arte. Esta situación ha conducido a una escisión entre razón y expresión, para dar lugar a un panorama extremadamente confuso, donde las obras sólo parecen representar las inquietudes que afectaron a los propios artistas en el momento de concebirlas. Queda, no obstante, un pequeño consuelo, pues es posible que esas inquietudes, si son las de un verdadero artista, también sean las inquietudes de todos, es decir, las inquietudes y conflictos que surgen del momento peculiar de la cultura en la que nos encontramos inmersos. En cualquier caso, la importancia que se concede hoy al sujeto creador es tan grande que incluso un notable divulgador como José Antonio Marina, cuando expone su *"teoría de la inteligencia creadora"*[1], se centra sólo en lo que denomina *"Yo"*, así con mayúsculas; un Yo, *"creador y ejecutivo"* que se autoconstruye sin que parezca influirle mucho la colectividad. Veremos que no ha sido el primero en hacerlo, pues Piaget abrió definitivamente el camino a esa interpretación parcial de la inteligencia creadora.

Para los romanos, *"genio"* (*"genius"*) era el ser invisible y espiritual que se encontraba ligado a una persona o una cosa durante toda su existencia. El genio nacía con su objeto y su misión consistía en conservar su carácter y existencia.

La concepción moderna del genio como creador se debe quizás a Rousseau que, anticipándose al romanticismo, pensaba que el genio natural del hombre se opone a su "alienación" por la sociedad civilizada. Para Rousseau, el difícil arte del preceptor era *"dirigir sin preceptos"* ("Emilio"). Pero es necesario reparar en que Rousseau, como después los románticos y los idealistas, pensaba que la principal condición del genio era su relación con la naturaleza.

Los artistas románticos, que pretendían una estrecha vinculación con una naturaleza generadora e inconsciente, ya se consideraban creadores autónomos. *"Genio"*, entonces, era aquel capaz de profundizar en la verdadera naturaleza de las cosas. Sin embargo, fue la estética idealista la que justificó la alta consideración del genio en el arte moderno.

El término *"genio"* (del griego, *"genos"*, origen, nacimiento o linaje -emparentado con "gen", "genética", "género" o "génesis"- y del latín, *"ingenium"*) hoy equivale a los términos *"creador"* y *"original"* pero, a la vez que el "genio" goza de un gran prestigio en nuestra sociedad (se buscan "genios" y todos aspiramos a serlo), también ha experimentado recientemente una fuerte devaluación, y hoy se llama "genial" a cualquier ocurrencia. Esta contradicción no es más que un reflejo de la contradicción que afectó al pensamiento idealista cuando se enfrentó al conflicto entre lo universal (la "Idea", con mayúscula, siempre trascendente) y lo particular (la "idea", con minúscula, del sujeto); un conflicto que era el reflejo de la oposición entre el objeto (o mundo objetivo) y el sujeto.

Una vez que el empirismo se asentó como visión del mundo, las antiguas "Ideas", universales, intemporales y absolutas, debieron competir con las nuevas "ideas" del sujeto, es decir, con las ocurrencias que genera el sujeto desde su propia experiencia.

También sabemos cómo ha terminado este otro conflicto, que en el fondo es el mismo que acabamos de apuntar entre las razones de las Academias y las creaciones libres del artista: las ocurrencias lograron ocupar el lugar de las Ideas, robándoles la denominación. Veremos que esta suplantación de significados no será la única relacionada con el problema de la originalidad.

Es cierto que Kant intentó conciliar la "Idea" absoluta (*"principio regulador de la Razón"*) con la "idea" particular. Pero este intento no le salió del todo bien, pues unas veces definió el genio como un talento capaz de producir algo para lo que no hay reglas determinadas, y otras, como el talento capaz de producir según las reglas de la naturaleza. Finalmente, planteó la siguiente solución de compromiso: *"genio es el talento natural que da reglas al arte"*. El genio, por tanto, fue concebido por Kant como un intermediario entre la naturaleza y el arte, es decir, como un medio por el que la naturaleza da la regla al arte. De esta manera, el producto del genio se convierte en ejemplo a seguir por otro genio, *"que es despertado así a conciencia de su propia originalidad"*.

Para otros idealistas, como Solger, "genio" era el ser particular que recibía la revelación de la "Idea". Según esta interpretación, la expresión del genio también debía ser un modo particular de un fundamento universal. En cualquier caso, la concepción del genio del idealismo se refería, como se ha visto, a la fuerza natural del artista (o "intuición"), que le permite conciliar lo universal con lo particular, el objeto con el sujeto, la necesidad con la libertad y lo consciente con lo inconsciente. Esa fuerza natural, la intuición o sensibilidad, era todavía el puente entre el artista y la naturaleza. Sin embargo, y poco a poco, la intuición fue adquiriendo importancia hasta convertirse el fundamento de la creación. El artista, entonces, en lugar de imitar la naturaleza podía suplantarla, pues la naturaleza se encontraba en su interior.

No pretendemos aquí entrar en los problemas que el "genio" planteó a la estética idealista. El magnífico libro de Peter Bürger, *"Crítica a la estética idealista"*[2], puede cumplir con creces esta pretensión. Sin embargo, sí creemos necesario insistir en que la actividad del genio creador siempre se ha relacionado con "algo" que se encuentra por encima de él. Sólo desde un punto de vista muy parcial puede considerarse que el genio es una potencia autónoma que no necesita referirse ni al mundo exterior ni a un fundamento que le trasciende. Incluso un marxista como Lukács, que negaba cualquier *"esencia eterna del hombre"*, consideraba que el genio era aquel que logra incorporar lo objetivo y exterior, como su posesión más íntima y subjetiva. Pero *"incorporar"* lo exterior al mundo interior se llama conciencia y es el modo más primitivo y original de trato que puede tener un sujeto con el mundo exterior. *"Incorporar"*, entonces, es el primer modo de la originalidad.

Veremos que el mundo exterior se incorporó originalmente al mundo interior gracias a la representación y la imaginación, y que éstas, a su vez, tuvieron su origen en la imitación.

También veremos que la imitación implica un salir del yo para ser, o aparentar ser, otra cosa. Lo que nos interesa de la imitación es que permite la construcción del mundo interior. Y así, "haciendo como otros", construimos nuestra individualidad. En otras palabras, mediante la imitación incorporamos el mundo exterior al interior pero también establecemos las diferencias entre ellos.

Es evidente que la imitación implica cierta "alienación", pero una alienación muy diferente, y en ciertos aspectos opuesta, a la alienación negativa que rechazaron Rousseau y Marx en sus manifiestos. La alienación a la que conduce la imitación es constructiva en tanto implica un salir del "yo" para configurar ese mismo "yo" en el seno de la colectividad.

Algunos han considerado que el arte moderno de la ruptura y la desintegración formal puede verse como una crítica contra la alienación y pérdida de sentido que produce la moderna sociedad. Para Bürger, por ejemplo, la clave para comprender el arte actual consiste en renunciar a la reconciliación para asumir que el montaje y la ruptura son hoy las categorías estéticas más significativas. Pero el arte, más que crítica, es vivencia, y las vivencias adquieren sentido cuando, al referirse a un origen común, a la vivencia original, trascienden el ámbito de lo individual. Por eso pensamos que rehusar a la relación entre el mundo interno y el externo o, desde otro punto de vista, a la relación entre sensibilidad y razón, entre la inconsciencia y la conciencia, es tanto como renunciar a la conciencia en sentido propio, pues supone aceptar un mundo de apariencias sin reparar en unas contradicciones que afectan, primero a la vida y luego al arte. Si renunciamos a la tensión entre los mundos interior y exterior, entre el sujeto y el objeto, tendríamos que acostumbrarnos a una vida, y un arte, sin peso ni profundidad.

Por otro lado, proponer una vuelta a los modos originales de producir, es decir, a los modos de producción impersonales que generaban las formas y el sentido gracias a la simple imitación, no tiene mucha justificación cuando las antiguas fuerzas que cohesionaban a los miembros de la colectividad han dejado de actuar. Pero quizás estén actuando de otras maneras, que no podemos descubrir por falta de perspectiva.

Según Régis Debray[3] las distintas clases de imágenes que podemos reconocer como intermediarias originales entre el yo y el exterior (el indicio, el icono y el símbolo) son tipos de apropiación del mundo exterior por la mirada que hoy se encuentran en nuestra memoria genética. En tal caso, esas intermediarias originales, las imágenes, deberían seguir actuando sobre nosotros para ayudarnos a encontrar el sentido, o la falta de sentido, del mundo que nos rodea. Es cierto que, de momento, las imágenes no parecen ayudar pues, según Débray, perseguimos la cuadratura del círculo, es decir, el sentido sin la comunidad: *"el error del día consiste en creer que se puede hacer una cultura con comunicaciones, una cultura con equipamientos culturales"*. A pesar de ello, el sentido seguirá surgiendo de la comunidad, pues resulta inconcebible cualquier conciencia al margen del medio social. El sentido, escribió Debray, no se conjuga en singular.

Sabemos que la imitación tiene muy mala reputación entre los "creadores", y existen motivos para que esto sea así, pero hace tiempo también sabemos que la conciencia del hombre procede de la imitación. Reconsiderar la imitación como fundamento de la conciencia, y por tanto de toda producción, incluida el arte actual, podría ayudarnos a descubrir el sentido de la originalidad.

EL SENTIDO DE LA IMITACIÓN

El arte se ha relacionado tradicionalmente con la imitación, pero ambos conceptos, arte e imitación, han ido variando sus significados a lo largo del tiempo. En la época de Platón y Aristóteles, por ejemplo, no existían unos términos específicos para nuestras palabras "arte", "genio" y "originalidad". A pesar de ello, las obras de los griegos se han interpretado como "arte", en el sentido actual de este término.

La palabra *"arte"* deriva del latín *"ars"*, de raíz *"ar"*, unir o ensamblar, que todavía conservamos en palabras como armar o articular. *"Ars"* era la traducción del término griego *"tekne"*, destreza para producir, tanto objetos como cosas inmateriales: útiles, cuadros, música, leyes, tragedias, discursos, etc. Los griegos, por tanto, no tenían nombres diferentes para las diferentes artes, aunque distinguían entre modos de producir que hoy nos parecen superfluos, como el arte (técnica) de tocar la flauta, de tocar la lira, de fabular, etc.

En el término *"tekne"*, o *"techné"*, se fundían lo que hoy llamamos arte con lo que llamamos artesanía. Pero era un concepto mucho más amplio que afectaba a cualquier producción que pudiera aprenderse y transmitirse de acuerdo a unas reglas no escritas. La *"tekne"* en realidad, no era ni arte ni artesanía, ya que incluía cualquier producción reglada, como eran la medicina, el deporte o la dietética, y se entendía siempre en relación al orden natural de las cosas (*"cosmos"*), bien porque ejecutara lo que la naturaleza no puede hacer, o porque la imitara en la representación.

El *"teknikon"* basaba pues su producción en un conocimiento de las reglas que no era de naturaleza intelectual (*"noétiko"*), sino sensible y productivo (*"poietike episteme"*). Ya se ha indicado que los conocimientos que tenía el *«teknikon»* no los aprendía de libros, sino mirando e imitando, como hace hoy el aprendiz de un taller.

Por otro lado, nuestra idea de imitación tampoco se corresponde con la antigua imitación de los griegos (*"mímesis"*), ya que, mientras para ellos imitar era el fundamento de sus técnicas, incluidas las que llamamos "artes", para nosotros es una actividad sin prestigio, generalmente opuesta a la creación: sólo imita el tonto, el que es incapaz de crear, o el listo, cuando quiere burlarse de algo.

En principio, la idea de *"mímesis"* parece excluir la originalidad, pero si atendemos al su sentido original veremos que esto no es así.

La idea que Platón tenía de la imitación, expuesta pormenorizadamente en la *"República"* (Libro X),[4] es semejante a la idea negativa que hoy tenemos de ella. Según Platón, las artes de imitación, como la poesía y la pintura, debían quedar fuera de la República y rechazarse por *"alejarse de la naturaleza en tres grados"*. Los argumentos de Platón, resumidos, son los siguientes:

Cuando un fabricante (*"demiourgos"*, artesano, operario o artífice) produce un objeto particular, por ejemplo un mueble, lo hace conformándose a la idea que tiene de dicho mueble. Pero lo que no puede hacer es producir la propia idea del mueble, pues esa idea ya ha sido producida antes por el Artesano que ha construido todo lo que existe en el cielo y la tierra, incluyendo la ideas, es decir, por el Dios engendrador y productor de todo lo creado. El artesano particular, por tanto, solo re-produce una idea que no ha creado (la del mueble).

Ahora bien, el pintor (*"zografos"*) o el poeta (*"poietes"*) también pueden reproducir el mueble particular que fabricó antes el artesano, bien pintándolo (*"grafike tekne"*) o describiéndolo poéticamente (*"poietike tekne"*). En tal caso, podremos distinguir entre tres muebles

diferentes: el ideal o esencial, producido por el Demiurgo, el particular, que produce el carpintero y, por último, el que produce el pintor o el poeta. Este último, que imita al mueble fabricado por el artesano, se aleja de la naturaleza, de la esencia ideal o de la naturaleza verdadera del mueble, en tres grados. Por eso Platón no consideró al pintor y al poeta como productores, sino sólo como imitadores; unos imitadores que no imitan la realidad, como hace el fabricante, sino sólo su apariencia, es decir, un aspecto particular de una idea esencial.

En resumen, para Platón, *"el arte de imitar está muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque toma una pequeña parte de cada una; y aún esta pequeña parte no es más que un fantasma"*. (R. Pag. 280). Este fantasma es un *"eidola"* (ídolo o *"eidolon"*), que falsifica la realidad en tanto sólo considera el aspecto parcial de ella que se da a la visión. *"Si el artista que imita estuviera realmente versado en el conocimiento de lo que imita, creo que querría dedicarse más a producir por sí mismo, que a imitar lo que hacen los otros"*, escribió Platón. (R. Pag 281). Pero, *"el autor de fantasmas, es decir, el imitador, sólo conoce la apariencia de los objetos, y de ninguna manera lo que tienen de real"*. (R. Pag. 282). Sólo el que conoce la razón de las cosas, que se nos muestra en el número, en la medida y en el peso, podría dirigir al operario en su trabajo. Pero el imitador está todavía por debajo pues, *"no tiene ni principios seguros ni una opinión fija, tocante a lo que debe ser bueno o malo en todo lo que imita"*. A pesar de ello, *"se dedicará a imitar lo que parece bello a la multitud ignorante"*. (R. Pag. 284).

Vemos pues, cómo la idea de imitación que Platón expuso en la República se parece mucho a la idea que hoy tenemos de ella, excluyendo, naturalmente, el papel del Demiurgo. Pero este parecido es problemático pues está afectado por una doble condición: por un lado es profundo y por otro superficial. Es profundo, si consideramos que el arte del siglo XX rechazó la imitación con la intención de volverse hacia las ideas esenciales que se encontraban ocultas detrás de una apariencia de civilización (o de una civilización de apariencias). Pero es superficial, porque el mundo de Platón era muy diferente al nuestro. Más adelante se verá porqué.

La idea de imitación de Aristóteles difiere sustancialmente de la de Platón. La *"Poética"* de Aristóteles,[5] que en realidad era más un manual para fabricar tragedias que un ensayo de estética o filosofía, expone claramente su idea de imitación.

Aristóteles pensaba que la imitación es tarea del *"teknikon"*, pero en lugar de considerarla una actividad negativa y deshonrosa, como Platón, la consideró natural. *"El imitar es connatural al hombre desde niño... y por ella adquiere las primeras noticias"*... *"Siéndonos, pues, tan connatural la imitación como el canto y la rima"*. (P. Pag. 31). Esta idea, que Aristóteles sólo podía intuir, es la base de toda la epistemología moderna.

Según Aristóteles, todos nos complacemos con la imitación, *"de lo cual es una muestra lo que ocurre con los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres, en sus imágenes los contemplamos con placer"*.

Pero el problema de Aristóteles era la tragedia, es decir, la imitación de las acciones que los hombres consideran trágicas. Por eso, la mejor tragedia será la que use menos de *"discursos morales o sentencias bien torneadas"* y se atenga a la ordenación de los sucesos. Lo que se debe imitar en el arte de la tragedia es, entonces, la ordenación que presentan naturalmente los sucesos trágicos. Primero, procurando manifestar la unidad según su modo secuencial, es decir, con un principio, un medio y un fin. Segundo, colocando cada parte en su sitio y evitando la desmesura, es decir, la acción excesivamente larga o los elementos excesivamente grandes o pequeños. Tercero, procurando la unidad y la necesidad de todas las partes constituyentes. Y aquí aparece el modo de componer que más veces se ha tomado de Aristóteles, ya

reproducido en un "cuaderno" anterior: la fábula, que es la imagen de una acción, debe ser unitaria e íntegra de la misma manera que lo es la imagen de un sujeto cuando se produce con otras "técnicas" (por ejemplo, la pintura); en tal caso, cuando las partes (de los hechos) son trastocadas o movidas de lugar, harán que el todo se transforme y cambie, pues aquello que puede existir o no existir, ni es importante ni debe formar parte del todo. (P. Pags. 44-45). Por esta razón, no importa tanto el contar las cosas como sucedieron en realidad, sino como *"debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente"* (P. Pag. 45), lo que equivale a decir, "conforme a la propia naturaleza de los hechos".

Esta es la clave para entender las diferencias entre las *"mímesis"* de Aristóteles y Platón, pues Aristóteles, en lugar de considerar al poeta y al pintor simples copistas, les concede libertad para adecuar los hechos un orden "ideal". *"Siendo el poeta imitador a la manera del pintor o de cualquier otro autor de retratos, ha de imitar precisamente una de estas tres cosas: cuales fueron o son los originales; cuales pudieron haber sido, o cuales debieron ser"* (P. Pag. 82). En esta recomendación aparece la posibilidad de que el artista se ocupe sobre todo de los tipos ideales (o caracteres) que permiten vincular la obra a lo universal. Según Aristóteles, la música y la danza, siempre incluidas en las representaciones trágicas, son las más imitativas de todas las artes, pues el ritmo solo, es suficiente para que el danzante exprese los caracteres de las personas, *"así como lo que hacen y lo que sufren"*.

Queda claro entonces que, para Aristóteles, el hombre sólo puede imitar lo que hace la naturaleza (*"Fisis"*) o lo que la naturaleza idealmente haría. (La *"tekne"* y la *"fisis"* eran dos principios de idéntico sentido, pero el primero producía desde fuera y el segundo desde dentro).

En resumen, para los griegos, todo lo que produce el hombre con destreza es *"tekne"*. El hombre cuando produce de acuerdo a la naturaleza de las cosas, sea artesano, escritor de tragedias, músico, pintor, escultor o arquitecto, es un *"teknikon"* que no puede ser original ni inventar nada, pues toda su producción se refiere a un orden y un origen anterior: *"lo que es sólo viene de lo que es"*, escribió Aristóteles, y no puede ser enriquecido por la voluntad humana.[6] Pero, mientras el imitador de la *"República"* no puede acercarse al origen (a la Idea, el Bien o la Belleza) por encontrarse muy alejado de él, el imitador de la *"Poética"* sí puede hacerlo, cuando ajusta el orden de lo que produce a la verdadera naturaleza de la acción. En cualquier caso, el *"teknikon"* no podía nunca competir con el *"filósofo"* o el *"mousikos"* (el poeta inspirado por las musas) porque su actividad era de un orden diferente y muy inferior.

Lo paradójico de los griegos es que no creían en el arte y fueron los más artistas (Débray). Esto puede entenderse si consideramos que el «arte» es una invención muy posterior, y porque los griegos vivían en un mundo regido por el mito. Para los griegos el *"cosmos"*, el orden de las cosas, estaba sometido a una autorrepetición eterna; ésta es la autorrepetición creadora de todo lo existente (*"palingénesis"*), reflejo de la autorrepetición del Absoluto, que también se refleja en las producciones humanas. En el nivel más bajo de este proceso se encontraba la *"tekne"*.

En cualquier caso, cuando contemplamos las obras de los griegos, su arquitectura, su escultura y su pintura, todavía seguimos sintiendo aquella belleza (*"kalos"*) y viviéndola con emoción. Esto quiere decir, sin duda, que a pesar del bajo nivel que ocupaba la *"tekne"* respecto a la *"dialektike"*, aquellas "técnicas" de los griegos lograron, gracias a la mímesis, que algo de la belleza y el sentido de sus producciones haya podido llegar hasta nosotros. El arte técnico de los griegos, que sólo imitando encontraba el sentido de la originalidad, es una prueba de que la idea de *"mímesis"* tiene más sentido del que podemos encontrar en ella en nuestro contexto cultural.

Cuando los primitivos producían un ídolo o los griegos un templo, producían siempre un mismo tipo formal, pero con diferentes características. De esta manera, la unidad en la diferencia daba sentido a la creación del hombre como "re-creación". Pero esta recreación, en todo caso, era colectiva, pues la creatividad individual, de haber existido, habría sido considerada un obstáculo para el sentido de la producción.

No sé si comprender el sentido que tenía la *"mímesis"* para los griegos puede servirnos hoy para algo, pero sí permite descubrir que el estrecho margen que dejaron a la "originalidad" fue suficiente para que podamos seguir disfrutando, después de 2500 años, de la belleza de sus obras.

Nosotros, ni somos los griegos de la antigüedad, ni estamos sujetos, en apariencia al menos, a una concepción mítica del mundo. Por eso sería absurdo pretender volver a las producciones "técnicas" y "miméticas" de los griegos. No podríamos hacerlo. Según Worringer, *"sólo la fuerza dinámica que descansa en una muchedumbre ligada por un instinto común, pudo crear desde sí misma esas formas supremas de la belleza abstracta"*. (Se refería a los relieves). Pero sabemos que otros artistas más cercanos a nosotros, desde Alberti a Le Corbusier, encontraron en esas producciones la inspiración y el conocimiento que les permitió aproximarse a un "ideal" de belleza. Hoy no queremos ser muchedumbre, y está bien que sea así, pero si no confiamos en la "formación" y confiamos sólo en nuestra intuición, el margen que dejamos a la originalidad, aunque parezca que se amplía, tiende a anularse.

Es evidente que las obras de los artistas más relevantes del siglo XX, como Klee, Kandinsky o Matisse, fueron *"un acontecimiento singular y original, un nacimiento que enriquece con una nueva forma la imagen del mundo concebida por el espíritu humano"* (Matisse, 1934). Pero, desgraciadamente, no podemos precisar el papel que en ello tuvo la intuición, ni el proceso que los artistas debieron seguir para interiorizar y dar sentido a un saber colectivo y original. En cualquier caso, si reducimos el fundamento de la originalidad al tópico de la imitación de la naturaleza, será difícil que comprendamos hoy el sentido de nuestro arte.

En la conferencia *"Imitación de la naturaleza. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador"*, Hans Blumenberg trató este problema.[7]

Según Blumenberg, el artista moderno, consciente de su potencia creadora, contrapone sus obras a las construcciones de la naturaleza, procurando alejarse lo más posible de ella. Así, producir lo nuevo se convierte en una actividad más metafísica que productiva, y la invención, en el acto más significativo del mundo moderno. Como se ha indicado, desde el XVIII, la originalidad del genio hacía referencia al origen natural de las cosas, pues entre la obra y la naturaleza mediaba el genio. Pero en el XIX y el XX, algunos artistas rechazaron su papel de mediadores al reivindicar un tipo de actividad autónoma y libre que no debiera nada a la regla. El instinto y el azar, misteriosamente, debía guiar al artista de manera análoga a cómo lo hace con los niños o a los primitivos; no importaba que el primitivo expresara un mundo colectivo y no el "yo", y que el moderno hiciera, aparentemente, lo contrario. Ya explicamos que esta suplantación del mundo colectivo por el "yo" del moderno creador podría también referirse al origen si consideramos que "mundo colectivo" y "yo creador" (objeto y sujeto) son también "aspectos", (*"eidola"* o fantasma) que nos refieren a una misma realidad esencial.

El problema de la moderna originalidad podría plantearse, entonces, de la siguiente manera: ¿queda algo en la obra de los artistas modernos de las antiguas produccións técnicas que generaban las formas y el sentido a la vez? o, por el contrario, toda referencia a la *"tekne"* y la *"mímesis"* es inútil, pues estos modos originales de producir se encuentran superados cuando el artista moderno, al expresarse libremente, recrea el mundo.

La creación era antes sólo un atributo divino, y así lo concibió primero el mundo griego y después el cristianismo (*"creatio ex nihilo"*). Sin embargo hoy, cuando "Dios ha muerto", parece que este atributo se ha trasladado al individuo. Hemos interiorizado la potencialidad del Dios para crear, y todos, al parecer, somos hoy creadores.

La lenta transición de la potencia de crear, desde Dios al sujeto, ha sido analizada por numerosos estudiosos del arte, entre los que cabría destacar el propio Blumenberg y Tatarkiewitcz[8]. Nosotros no vamos a insistir en ella. Nos bastará recordar que la originalidad se identificó con la novedad y que el arte abandonó su tradicional relación con la naturaleza y la belleza. De esta manera, la vieja idea de *"mímesis"* perdió toda actualidad para convertirse, como antes se indicó, en una actividad que sólo realizan los incapaces o los idiotas; más cuando la naturaleza se nos presenta sólo como un gran mecanismo, objeto de explotación, que con la suficiente dedicación a la ciencia llegaremos a comprender, si es que no pensamos ya que la comprendemos.

Según Mircea Eliade[9] la agresiva incomprensión del público y los críticos a los primeros movimientos innovadores, desde el impresionismo al cubismo, ha constituido una dura lección, y hoy el único miedo es no ser suficientemente innovador o avanzado. El mito del artista maldito que obsesionó al siglo XIX y cuyos principales exponentes fueron Gauguin y Van Gogh, hoy ha perdido casi toda su efectividad. Por eso, aunque los artistas pretendan reducir la representación al estado primordial de la materia prima, no aparece tensión alguna entre artista y sociedad.

Pero es posible que en lo que produce el hombre convencido de su potencial creador, todavía se aloje, inopinadamente, un presentimiento de lo siempre existente, es decir, *"lo ancestral, lo que siempre ha sido del fondo originario de la naturaleza"*. En tal caso, *"¿no será esto un círculo que nos lleva de vuelta hacia el punto exacto de donde habíamos salido?"*, decía Blumenberg.

Es posible, en definitiva, que el paso de la potencia creadora desde Dios al sujeto no sea más que un momento de un proceso más complejo, donde a la regresión de las formas a lo indistinto de la materia prima (que se podría referir, tanto a los temas batailleanos de lo informe y el placer de la destrucción que caracteriza a los niños, como al instinto de muerte definido por Freud) le siga una nueva creación equiparable a una cosmogonía. Sería la creación por la destrucción y el retorno al origen, característicos del viejo mito del *"eterno retorno de lo mismo"* y de las concepciones cíclicas del mundo.

En tal caso, la teoría de la mímesis podría actualizarse para volver a concebir las producciones del hombre como un "aspecto" de la realidad que, a la vez que nos acerca al mundo exterior, por ser una re-creación de su fundamento (como aparecía, por ejemplo, en los tratados de Vitruvio, Alberti, Serlio o Palladio), nos aleja de él. Creemos que en esta condición paradójica de la imitación podría encuentrarse el sentido de la originalidad.

La originalidad (o creatividad), entiéndase como "técnica" o como inspiración arrebatada, es una constante por la que tendemos a completar y formalizar los datos que recibimos del exterior. Pero el problema de la originalidad consiste en conseguir que esa interiorización, traducida en una forma sensible, resulte significativa para la colectividad. Hemos visto que en el arte, la forma primera y más universal de lograrlo es la imitación. Pero la imitación también es un proceso de naturaleza interior, pues imitar es suplantar y suplantar, incorporar. Entonces, haciendo caso a Blumenberg, volveremos al punto de donde salimos, es decir, al origen. Pero esta vez no lo enfocaremos desde el exterior, sino desde el interior.

EL DESARROLLO DE LA INTELIGENCIA CREADORA

La palabra griega *"mímesis"* procede de *"mimos"*, que significaba el representar o encarnar a un ser alejado de uno mismo.[10] El término *"mimos"* se refería originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana, divina o animal, o héroes de otro tiempo.

La mímesis ritual hacía que todos los individuos de la colectividad sintieran que formaban parte de una unidad de sentido que abarcaba el mundo interior y el exterior, el sujeto y el objeto. Esa unidad original, que era también la unidad de la tribu, se manifestaba en la unidad de la representación.

La representación mimética obligaba a que todos los individuos de una comunidad perdieran su individualidad para convertirse en un ser "otro". Así, los movimientos, los gestos, los disfraces, las máscaras, los ornamentos y las pinturas corporales, se imponían al individuo para hacerle participar, o mejor, vivir, los fenómenos exteriores. Pero con ese "participar" de las cosas exteriores apareció también su sentido y, con él, su existencia autónoma.

Valeriano Bozal, en su libro *"Mímesis: las imágenes y las cosas"*,[11] ha explicado el sentido original de la imitación. Para Bozal, la mímesis puede compararse con la metáfora (poner una cosa en lugar de otra) porque consiste en afirmar que, *"esto es aquello"*. Pero quizás sería más justo compararla con la suplantación. En el capítulo *"El creador de fantasmas"*, explicó que el objeto de la mímesis es afirmar la identidad en la diferencia.

Cuando el que participaba en una acción ritual imitaba a un animal, a un héroe o a una divinidad, no sólo estaba representando algo exterior a sí mismo, sino "encarnándolo", es decir incorporándolo a su interior para transfigurarse, mágicamente, en él. De esta manera, la imitación se convertía en una realidad que era más real que los propios acontecimientos cotidianos, pues mostraba la posibilidad de una integración y unidad completa entre el mundo interno y el externo. Pero lo misterioso de la imitación es que a la vez que generaba la unidad, generaba la diferencia. En otras palabras, en la imitación ritual el sentido nacía al vivir «lo otro» en colectividad, pero "lo otro", es decir, el mundo exterior, nacía del sentido.

La importancia de la mímesis en relación a la originalidad radica en que fue capaz de hacer que cosas diferentes pudieran asemejarse en la representación. Entonces, lo original *"se constituye como siendo antes"*, en el momento en que la obra lo presenta.[12] Para Bozal, el sentido original de la mímesis es la construcción de lo universal en lo singular como universalidad previa ya existente. Pero ese también es el sentido que tiene la mímesis en la formación y desarrollo de la conciencia individual.

La psicología ha demostrado que la imitación es la actividad por la cual el niño comienza a aprehender el mundo exterior. Los estudios de Jean Piaget son la referencia obligada para conocer la formación de la consciencia en el niño. Partiendo de ellos, y arriesgándonos a diversos deslizamientos, intentaremos aproximarnos desde otro ángulo al sentido de la originalidad.

La idea básica de Piaget es que el desarrollo intelectual constituye un proceso de adaptación que prolonga la adaptación biológica y que presenta procesos diferenciados: *"asimilación"* de los datos que nos llegan del mundo exterior y *"acomodación"* (de esos mismos datos). Cuando estos aspectos se unen se produce la *"adaptación"*. Pero lo más importante para Piaget es que el sujeto adopta un papel activo en este proceso, pues va construyendo estructuras intelectuales que hacen posible una adaptación cada vez mayor.

Según Piaget, *"en la formación de los conocimientos no sólo está en juego la percepción, sino que se añade a ella, como otro origen necesario, la acción y sus coordinaciones* (o experiencia sensoriomotora), *lo cual equivale a decir, la inteligencia".*[13]

Entiende la inteligencia, por tanto, en un sentido amplio que comprende el funcionamiento de los sistemas de acción. Así, considera que la percepción se organiza en función de la noción (esquema de conocimiento) y que ésta, a su vez, se relaciona directamente con el *"esquematismo sensomotor"* (cuando alguien olvida algo tiene que volver sobre sus pasos para encontrarse con el momento en que lo perdió). En definitiva, para conocer los objetos, el sujeto tiene que actuar sobre ellos y transformarlos, pues, desde las acciones sensoriomotoras hasta las operaciones intelectuales más complejas, el conocimiento está vinculado continuamente a acciones y operaciones, es decir, a transformaciones. Para Piaget, el origen de todas esas transformaciones es la imitación.

Piaget definió la imagen como una *"imitación interiorizada"*. La primera imitación del niño es sensoriomotora y se adquiere en presencia del modelo a los 8 o 9 meses de edad. Pero la verdadera imitación (diferida) comienza después, cuando el niño evoca por el gesto y la mímica un modelo ausente. Esta imitación diferida supone la interiorización de la anterior (sensoriomotora) por mediación de la imagen simbólica, que surge, precisamente, del proceso de interiorización. La imitación diferida, el juego simbólico (también llamado fantástico) y la imagen gráfica o mental, dependen directamente de la imitación, pero no entendida como transmisión de modelos exteriores dados, sino como recreación e interiorización de un sentido. (Hasta los dos años la inteligencia del niño es práctica y se basa sólo en indicios, es decir, significantes indiferenciados de los significados, pero a partir de esa edad, con la aparición de la función simbólica, se hace representativa).

La función simbólica puede definirse como la capacidad del sujeto para representarse un objeto o acción no presentes por medio de objetos o acciones (símbolos o rituales) que sirven para evocarlos. Un modo particular del desarrollo de la función simbólica es el lenguaje, donde las cosas y las acciones son sustituidas por signos culturalmente determinados.

El símbolo surge de la vivencia de una separación original entre el mundo interior y el mundo exterior, entre significante y significado. El término "símbolo" procede de *"symbolon"* o *"symballein"*, que implican conjunción, pues originalmente *"symballein"* era acercar las dos partes de una tablilla o moneda que se había roto previamente, para poner de manifiesto su complementareidad como prueba de amistad o un compromiso establecido entre sus poseedores.[14]

El símbolo es una forma intermediaria entre el mundo interno y el externo que surge originalmente para conciliar la escisión; una forma portadora del sentido de unidad original que afecta a todo lo existente. Por eso se ha considerado el principio más potente del que surge la ideación y el punto de partida de toda intelección, pero es importante señalar que el pensamiento simbólico no es conceptual, porque se basa en imágenes concretas que no se asocian por caminos lógicos, sino por analogía sensorial o vivencial.

Para algunos representantes de la escuela analítica, los símbolos son expresiones arquetípicas anteriores a la racionalización y su energía deriva de que son capaces de expresar, mediante una imagen, una experiencia que por su complejidad y unicidad no puede ser aprehendida por el intelecto. (Una vez que los símbolos son analizados y formulados intelectualmente pierden su poder y significado original). Para Piaget, en cambio, el símbolo responde a la necesidad del sujeto de proyectar su contenido interior sobre los objetos, por falta de conciencia de sí.[15] En cualquier caso, todos los estudiosos del tema aceptan hoy que el sujeto accede a su indivi-

dualidad mediante su inserción en el orden simbólico que gobierna su mundo y que ese orden simbólico se basa en los simulacros que se realizan en el ámbito de la imitación.

Henri Wallon, que fue el principal oponente a las tesis de Piaget, pensaba que el sentido de la imitación radica más en la diferencia que en la similitud. La imitación da lugar a simulacros que oponen de forma tajante el signo y la cosa (el objeto que representa). Pero si la imitación *"implica una estructura conflictiva, tejida de contrarios"*, no es simple copia sino invención. La imitación no excluye la variación pues en ella tiene su origen, y si la variación se demuestra efectiva, se imitará después.

En su libro *"Del acto al pensamiento"*, escribió: *"es fundamental para el futuro intelectual del niño, como lo ha sido para la especie, el pasaje que se opera desde su fusión con la situación o el objeto... hasta el momento en que puede darles un equivalente compuesto de imágenes o símbolos"*.[16] La imitación estaría destinada a mostrar las formas y condiciones de este desdoblamiento. De cualquier manera, al imitar salimos del "yo" para dar sentido al mundo exterior, y ya vimos que este *"salir del yo"* unas veces se ha relacionado con la *"alienación"* y otras con la *"empatía"*[17].

En el niño, la imitación diferida, o verdadera imitación, pronto se convierte en ficción (o fantasía). Las ilusiones del juego muestran su deseo continuo de crear ficciones donde la representación no tiene porqué corresponderse literalmente con lo representado. De hecho, esta falta de correspondencia es más un estímulo que un problema para el desarrollo de la conciencia en el niño. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el niño convierte una caja en un coche y juega con ella imitando los ruidos y el movimiento de un coche real pero no presente.

Pero, ¿porqué una caja y no cualquier otro objeto?. Seguramente porque la caja, a pesar de no parecerse al coche, presenta con él una analogía esencial: es una forma simple y pregnante capaz de representar cualquier otra forma igualmente simple. La caja es una creación original de la mente del niño que no representa un coche particular sino «el coche», es decir, cualquier coche que pueda imaginar. La caja, de hecho, tiene para el niño más poder que un coche bien reproducido a escala en tanto éste sólo puede representar un modelo concreto y no a otros. Pero ese poder de una simple caja nos recuerda el que tenían los ídolos primitivos cuando presentaban ante el hombre algo de mucho más valor que el simple objeto producido por el artesano.

Ahora bien, acabamos de introducir un deslizamiento disciplinar al comparar el papel de la caja en la vida del niño y el papel del ídolo en la vida del primitivo. Este deslizamiento no es nuevo y ha sido muy criticado por todos los que pretenden el rigor científico de la investigación. Sin embargo, el problema que estamos analizando tiene tantos componentes irracionales y sociales, que también parece arrogante querer reducirlo, como hizo Piaget, a sus aspectos cuantificables. De hecho, es posible que el sentido de la originalidad se encuentre precisamente en esos componentes de irracionalidad.[18]

En el "Cuaderno" anterior se ha explicado que la mentalidad prelógica del primitivo consiste en el establecimiento de relaciones entre acontecimientos diferentes que se unen mediante enlaces casuales y circunstanciales (mágicos o místicos). De esos enlaces surge un sentido y unos efectos que pueden suscitarse mediante simulacros (ídolos, bailes, mitos o ritos). Esos simulacros eran siempre una apelación a las potencias sobrenaturales que el primitivo consideraba regían el destino del hombre en el mundo. La obra de Ernst Cassirer *"Filosofía de las formas simbólicas"*, ha puesto de manifiesto la importancia del pensamiento mítico en la formación de la consciencia colectiva y, de paso, en la formación de imágenes artísticas como *"pura expresión de la fuerza creadora del espíritu"*.[19]

Parece claro, sin embargo, que ni el hombre actual ni el niño participan de este modo primitivo de conocimiento. El hombre actual, por motivos obvios: el pensamiento racional y la acción experimental, de donde nacieron la filosofía, la ciencia y la técnica, se opone hoy a todos los modos irracionales de consciencia (a los símbolos, los mitos, los ritos y las leyendas). El niño, porque depende del instinto y, a diferencia del primitivo, no se encuentra plenamente socializado. Pero aquí ya descubrimos una primera analogía entre los modos de consciencia infantil y primitiva: son irracionales, y opuestos al modo de concebir el mundo que tiene el hombre civilizado.

Para Wallon, las analogías que se observan entre los modos de consciencia del niño y el primitivo son más coincidencias que verdadero paralelismo. Es cierto. Pero coincidencias muy significativas.[20] De hecho, fue el mismo Wallon quien puso de manifiesto las analogías entre las representaciones del niño y el primitivo, cuando se refirió al pensamiento sincrético y al dibujo.

Al principio, cuando el niño relaciona objetos distintos entre sí, no reconoce tipos sino que procede por analogía o asociación de alguna característica o experiencia concreta. Este pasar de lo individual a lo individual se ha denominado pensamiento sincrético y se produce también en la mente primitiva.

El sincretismo hace que el mundo de los niños y los primitivos sea un mundo fijo, pero en completa y constante movilidad; un mundo en el que no intervienen ni el análisis ni la síntesis racional. El sincretismo es, según Wallon, un modo de conciencia siempre semejante a sí mismo. Para superar esta limitación el niño, y en cierta medida el primitivo, deben aprender a distinguir lo uno de lo múltiple y que varias impresiones pueden constituir una unidad.

Sólo con imitación diferida aparece esa distinción entre lo uno y lo múltiple (o del todo y las partes), es decir, tanto la posibilidad de reunir en una realidad nueva y sintética (imagen o idea, forma o "razón") lo que antes no tenía cohesión, como la posibilidad de descomponer en partes lo que antes se presentaba como una unidad (análisis).

"A la realidad, tal como le es dado vivirla al principio, el niño debe saber oponer la imagen de esta realidad. Esta es una sustitución que no se efectúa sin choques ni contradicciones. Por su naturaleza, la representación es antinómica de lo que tiene, paradójicamente que expresar. Abre al niño (y al hombre, se podría añadir) *toda una serie nueva de oposiciones que deberá traducir".*[21]

En resumen, podría decirse que la imitación del niño y del primitivo, y en cierta medida la del *"teknikon"*, tienen un mismo fin: la generación de sentido. Imitar es simular, hacer como si fuéramos otro, pero lo paradójico de la imitación es que, basándonos en lo común, construimos la individualidad. Imitar es representar y recrear la unidad original de todas las cosas y, en particular, la unidad del mundo interior y el exterior. Pero sólo con la vivencia de la unidad, adquiere sentido la diferencia, es decir, las diferencias entre los objetos y entre los objetos y el mundo interior.

En lo que sigue, vamos a intentar confirmarlo desde distintas perspectivas. Primero, analizando dos modos originales de consciencia, el juego y el dibujo. Después, confiando en relevantes estudios antropológicos.

EL JUEGO Y EL DIBUJO COMO FORMAS DE LA REPRESENTACIÓN

El juego y el dibujo son originalmente simulacros que sirven de mediadores entre el mundo interior y el exterior; son las formas de la representación que permiten al niño construir su individualidad. Pero el dibujo, en rigor, podría considerarse uno de los modos del juego. Así lo demostró Wallon cuando descubrió que las etapas por las que pasa el dibujo del niño se corresponden con las diferentes etapas de sus juegos: el *"juego de ejercicio"* del período sensoriomotor (hasta el año y medio), el *"juego simbólico"*, libre o "fantástico" de la etapa "preoperatoria" (entre los dos y cuatro años) y el *"juego de reglas"* (en adelante).[22]

Según Luquet y Corman, los primeros dibujos del niño no son una copia de la realidad sino una copia del modelo interno de que dispone el sujeto.

El dibujo comienza como un juego de ejercicio cuando en niño empieza a realizar garabatos y a darse cuenta de que tiene el poder de fijar la huella del movimiento de su mano. Pronto el niño comienza a atribuir a los garabatos un significado, aunque sigan siendo simples garabatos. Esta etapa se ha denominado *"realismo fortuito"* porque el descubrimiento de los significados se realiza de forma casual durante la realización. En esta fase el niño descubre alguna analogía entre el dibujo y lo que ve, atribuyendo al dibujo un significado.

Posteriormente aparece una etapa en la que el niño realiza tanteos y deformaciones para acercar el gesto a la realidad ("realismo frustrado"). A ésta le seguirá el llamado *"realismo intelectual"*, cuando pretenda representar los rasgos esenciales del objeto sin tener en cuenta la perspectiva y, por último, a partir de los ocho años, se iniciará el *"realismo visual"*, donde el dibujo, al acercarse a lo que el niño ve, perderá la espontaneidad y el poder mediador que antes tenía. (El niño ya no quiere jugar con cajas sino con modelos a escala de coches reales).

Finalmente llegará un momento en que el niño, al no poder conseguir la completa aproximación a la realidad, se desengañará y perderá el interés por las imágenes que representa. Algunos, sin embargo, lograrán mantener el interés por las imágenes que producen si destacan por su habilidad para reproducir fielmente lo que ven, o si logran ampliar el sentido de la representación más allá de los aspectos puramente imitativos, bien al considerar los aspectos relativos a la significación, esquematizando o deformando la imagen, o aspectos relativos a la composición, imponiendo un orden estructural a los distintos elementos.

En cualquier caso, el juego de la "imaginación" es el verdadero configurador de la conciencia desarrollada. Veremos ahora cómo lo consigue.

El niño repite en sus juegos las impresiones que acaba de vivir y, al imitarlas, las recrea. Según Wallon, *"en el caso de los más pequeños, la imitación es la regla del juego. La imitación es lo único accesible para ellos mientras no puede superar el modelo concreto y viviente... pues la comprensión infantil es tan sólo una asimilación de otro a sí mismo y de sí mismo a otro, en la cual la asimilación desempeña justamente un gran papel"*.[23] Pero la asimilación del otro no es casual sino selectiva, pues se vincula directamente a los seres que suscitan su afecto, generalmente sus padres. El niño, imitando, quiere ponerse en el lugar del modelo imitado pero, como no puede lograrlo por completo, pronto comienza a tener conciencia de una oposición entre sus actos de imitación y el modelo. Esto suele generar cierta frustración y culpa, pero también autonomía en la imitación, es decir, imaginación, fantasía y recreación. (Hoy todavía se habla del juego como el *"recreo"* de los niños).

Acabamos de ver que la representación comienza cuando el niño imita un modelo ausente, es decir, cuando los esquemas sensoriomotores propios se asimilan como evocación de algo

exterior. La representación, entonces, nace como un juego original que da lugar a la unión de unos significantes (las imitaciones) con los significados (los modelos ausentes que las imitaciones evocan). Es el juego de la representación y tiene siempre un carácter simbólico.

En un principio, el juego de la representación es pura asimilación, es decir, un estadio primario de conciencia donde no intervienen ni las coacciones ni las sanciones sociales. Este juego de asimilación sólo transforma lo real a las necesidades del yo. Poco después, comenzará la acomodación del juego a los datos de la realidad. Esa acomodación es el principio de la verdadera imitación pues, con ella, aparece la posibilidad de una recreación original del mundo exterior, es decir, el juego de la imaginación.

El juego de imaginación es un modo simbólico de someter las limitaciones y reglas del mundo exterior a los impulsos libres del yo interior. Sin embargo, con la aproximación del niño a la realidad exterior, el juego terminará por asumir reglas y limitaciones, aunque las reglas del juego no sean las reales sino su representación. Con esas reglas, el niño adapta sus imágenes simbólicas (o su imaginación) a la realidad para dar lugar a la creatividad y originalidad.

El equilibrio entre asimilación y acomodación implicará, según Piaget, adaptación, es decir, inteligencia operativa. Pero, a pesar del desarrollo de la inteligencia, el juego seguirá manteniendo su sentido como función autónoma, pues siempre se opondrá al pensamiento que se pliega a las exigencias de la realidad exterior.

La distancia que media entre la representación y el modelo constituye el lugar del juego libre, es decir, el lugar donde se desarrolla el verdadero juego de la representación. El juego evoluciona así en medio de oposiciones y se realiza superándolas. Por eso es siempre una actividad autónoma e indiferente al esfuerzo y gasto de energía que suele implicar.

En definitiva, el juego simbólico es una acción mediadora entre el mundo interno y el externo que, cuando está suficientemente desarrollado, libera las actividades exteriores de su componente práctico y utilitario para convertirlas en libres y estimulantes.

Según Stanley Hall, los juegos son un revivir las actividades que en el curso de las civilizaciones se han sucedido en la especie humana. Pero ya hemos avisado que este tipo de comparaciones debe entenderse en sentido metafórico y no literal. La comparación entre ontogénesis y filogénesis es para muchos dudosa, pero es evidente que el medio social siempre impone al individuo, aunque los rechace, sus medios, objetos y fines.

Es cierto que el juego colectivo tiene, como el arte, su razón en sí mismo. Según Wallon, se podría aplicar al juego la definición que dio Kant del arte: una finalidad sin fin, o una realización que sólo tiende a realizarse a sí misma. Pero la comparación no tiene porqué terminar aquí si consideramos que el juego se orienta espontáneamente hacia el sentido. Entonces el juego podría considerarse también expresión, pues su finalidad consiste en realizar, mediante satisfacciones desviadas, una verdadera catarsis en el sentido aristotélico del término, es decir, una liberación, purga y purificación de las emociones. El juego colectivo, al ser sólo un simulacro del objeto o acción verdaderos, da ocasión para que las emociones se expresen sin peligro.

El carácter gratuito (o incluso arbitrario) de las reglas y su necesaria obediencia por parte de los jugadores, podría parecer un atentado contra el juego como actividad libre y re-creativa, pero sucede al revés: las convencionales reglas del juego son el fundamento de la creatividad del jugador y lo que permite que la intervención del azar en el juego sea un componente esencial del propio juego. En otras palabras, la dialéctica entre libertad y necesidad que imponen las reglas al juego no le restan valor, sino que se lo conceden como representación.

De todo lo anterior se puede deducir que el juego es una acción que vincula libertad y necesidad al ser vivido como un simulacro de la propia vida, inofensivo y estimulante a la vez; una acción que representa la vida concediendo especial significado a su papel generador. De la analogía entre juego y vivencia, es decir, de la distancia y contraste que se viven al asociar juego y vida surge el sentido de la originalidad. (Los mejores jugadores son siempre los más originales, los que, aceptando las reglas, son capaces de elevar el juego al máximo nivel de recreación y, por lo tanto, «recrearnos»). Y como los únicos productos del hombre que hoy aspiran a representar la vida son los objetos artísticos, es posible suponer una profunda vinculación entre arte y juego.

La relación entre arte y juego ha sido puesta de manifiesto por casi todos los que se han preocupado del fundamento de estas actividades. Schiller, por ejemplo, entendió que es tan sólo la naturaleza de lo imitado, su orden interno libremente expresado como juego de relaciones, lo que esperamos encontrar en un producto de arte.[24] Semper, por su parte, definió el arte como el juego de construir una especie de mundo en miniatura (o imitar el mundo en un juego), donde las leyes cosmogónicas se manifiesten y donde el hombre encuentre la perfección que le falta.[25] Más adelante, Adolf Behne, refiriéndose a Schwitters, definirá el arte como compromiso entre juego y finalidad: entre el juego de los racionalistas, que supone comunidad orden y regla, y la utilidad de los funcionalistas, que atiende a lo individual.[26]

Johan Huizinga, en su magnífico ensayo *"Homo ludens"*,[27] ha señalado el papel fundamental del juego como constructor de la conciencia. Para Huizinga, *"en la esfera del juego... nosotros somos otra cosa y hacemos otra cosa"*. Jugar es imitar, participar y representar otra cosa, pero primero es el juego (tanto del niño o el primitivo) y después el sentido. Según Huizinga, el sentido surge después, quizás cuando el hombre percibió las diferencias entre el orden que se vive y el que se presenta en el juego.

Los animales más evolucionados juegan y su juego tiene una finalidad biológica, pero en el hombre, a la finalidad se añadió el sentido. Por eso sería extraño que el carácter lúdico de las representaciones rituales y el culto no se haya trasladado a la producción de las artes plásticas actuales. Otra cosa es que seamos capaces de percibirlo.

Para Gadamer, *"en la obra de arte acontece lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo... y acaso todas las fuerzas del guardar y del controlar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona"*.[28] Entonces, concluyó, *"¿no es acaso la misma creación artística, el despliegue vital, un instinto lúdico?"*.[29]

Según Gadamer, la diferencia entre el juego simple y el juego del arte consiste en que en éste no es ensoñación ni un mundo sustitutorio. En el juego del arte no nos podemos nunca olvidar de nosotros mismos pues el espectador pasivo no existe en absoluto. El juego del arte es, más bien, un espejo en el que nos vemos reflejados de un modo inesperado y a veces extraño, es decir, *"cómo somos, cómo podríamos ser y lo que pasa con nosotros"*. Por eso, el insistir en la contraposición entre vida y arte es, para Gadamer, propia de un mundo alienado. Pero antes Nietzsche avisó que la madurez del hombre significa haber reencontrado la seriedad que tiene el niño en el juego. Entonces, *"el juego no es tanto la otra cara de la seriedad, como el verdadero fundamento vital de la naturalidad del espíritu, ligadura y libertad a la vez"*.

"Las configuraciones de nuestro jugar, son las formas que toma nuestra libertad", decía Nietzsche. Por eso a Gadamer le parece falso contraponer el arte del pasado *"con el cual se puede disfrutar"* al arte contemporáneo, en el cual uno se ve obligado a participar.[30]

"En el juego del arte, todos somos jugadores". En el juego de la vida, también.

ANALOGÍAS Y ORIGINALIDAD

La acción experimental, de donde nace ciencia y la técnica moderna, hoy se opone al pensamiento simbólico. Ambos modos de la conciencia, el racional y el sensible se consideran prácticamente opuestos, especialmente cuando, con la hipertrofia de la razón técnica, hemos asumido una concepción física y mecánica del universo. Sin embargo, para algunos estudiosos del desarrollo del pensamiento, como Wallon o Lévi-Strauss, la diferencia intelectual entre la edad del tótem y la de la ciencia no es tanto de nivel, como material y técnica, es decir, ideológica.

Según Wallon, las potencias invisibles del primitivo evidentemente no guardan semejanzas con las fuerzas que mide el físico pero, a su modo, desempeñan el mismo papel: organizar la vida del hombre, la sociedad y la naturaleza, mediante analogías. En ambos casos, lo oculto es una categoría, o más bien la matriz de las categorías, por las que el hombre se ha esforzado en obrar sobre el universo, suponiéndole una realidad más profunda que las apariencias y los apetitos inmediatos.[31] En otras palabras, si el principio es la identificación mágica de la representación con el ser, el final también es otra identificación: la de las fórmulas con las relaciones observables entre el efecto y la causa técnica que los produce.

Wallon explicó que existe una relación estrecha entre nuestras ideas y actos con su objeto pues, primero tienden a reproducir los objetos de nuestra sensibilidad por acomodación al propio cuerpo, después por simulacros y, por ultimo, por técnicas especializadas. En cualquier caso, el fin de lo que hacemos siempre es reproducir, realizar o recrear lo objetivo mediante la representación.

Pero la identificación de la representación (o las fórmulas) con el ser es condición necesaria para la aprehensión de las diferencias. Por eso se consideran originales aquellos adultos que saben mejor reconocer las discordancia entre los esquemas convencionales y el objeto de la representación. Sin ese desacuerdo entre los objetos y las imágenes que el espíritu se hace de ellos, el mundo sería pronto una imagen congelada, como por otra parte, ocurría en las culturas primitivas.

No se trata, por tanto, de recuperar el valor de la primitiva representación, sino de encontrar un modo de la representación que permita mantener una saludable tensión entre los mundos subjetivo y objetivo para entenderlos como aspectos de una misma realidad. Si no se consigue, tendremos que seguir pensando que un artista es "original" cuando sólo disocia el mundo subjetivo del objetivo, es decir, cuando se comporta como un iluminado, o peor aún, como un niño caprichoso.

Ya hemos adelantado, refiriéndonos a Wallon, que ese modo original podría ser la analogía. La *"analogía"*, del griego "ana-logón", transposición lógica, significa el conocimiento indirecto de algo por relación a otra cosa conocida. Veremos ahora, apoyándonos en la antropología, cómo la analogía ayudó a generar la conciencia: primero la representación y luego el pensamiento.

Claude Lévi-Strauss, en su libro *"El totemismo en la actualidad"*,[32] cuestionó las teorías funcionalistas de Malinowski, que relacionaban el totemismo (asociación entre un animal y un clan) y la magia, bien con una finalidad práctica (con la utilidad o el interés), o bien con una finalidad afectiva (o con algún estímulo, por ejemplo, de admiración o temor). Para Lévi-Strauss, los tótem son básicamente signos, pero unos signos que se relacionan estructuralmente con la realidad sin que lo condicionen las pulsiones y emociones de los sujetos particulares.

Para Lévi-Strauss, la relación que originalmente establecieron los grupos humanos con especies naturales, generalmente animales, era de orden metafórico. En este tipo de relación (totémica) el mundo animal era aprehendido en forma de relaciones sociales, como las que prevalecen en la sociedad humana. Pero lo que nos interesa del totemismo es que, *"para obtener este resultado las especies naturales se clasifican en parejas de oposiciones, y esto no es posible más que a condición de elegir especies que tengan al menos un rasgo en común que permita compararlas"*.[33]

Es evidente que la oposición sólo puede darse al sentido si existe algo en común entre cosas diferentes. Lo contrario no sería oposición sino arbitrariedad. Por esta razón, el principio (totémico) que consiste en la unión de los opuestos por la intermediación de algo común, fue interpretado como un principio universal y estructural mediante el que se expresan unas correlaciones y oposiciones que podrían también formularse de otras maneras: con otros animales-signos, por ejemplo, u otros tipos de relación. (*"El sentido no se decreta, no se halla en ninguna parte sino que se encuentra por doquier"*, decía L.-S.).

El totemismo, por tanto, es un modo original y particular de hacer que la oposición, en lugar de ser un obstáculo para la integración, sirva para producirla. Algo que se resolvió en oriente gracias a la unión-oposición de los principios generales Yin y Yang.

Radcliffe-Brown, al que cita Lévi-Strauss como inspirador de esta teoría, pensaba que la *"asociación por contrariedad"* es el rasgo del pensamiento humano que nos incita a pensar por parejas de contrarios: arriba-abajo, fuerte-débil, negro-blanco, etc. Para Lévi-Strauss, esta lógica elemental es la expresión directa de la estructura del espíritu (*"y detrás del espíritu, sin duda, del cerebro"*). *"Esta lógica de las oposiciones y correlaciones, de las exclusiones y las inclusiones, de las compatibilidades y las incompatibilidades, es la que explica las leyes de la asociación humana, y no al contrario"*; es la misma estructura espiritual que define las leyes del lenguaje y el pensamiento, de hecho, la lógica primaria del simbolismo viene a coincidir con la que opera por medio de oposiciones binarias.

Para concluir, planteó la existencia de una homología entre el pensamiento humano en ejercicio y los objetos humanos a los que se aplica, sean instituciones, representaciones o situaciones: *"las costumbres remiten a las creencias y éstas remiten a las técnicas; pero los diferentes niveles no se reflejan simplemente unos en otros: reaccionan dialécticamente entre sí, de tal manera que no podemos esperar conocer uno sin haber estimado primero, en sus relaciones de oposición y correlación respectivas, las instituciones, las representaciones y las situaciones"*.

Hoy esta tarea puede parecer imposible por falta de perspectiva, pero algunos antropólogos piensan que fueron, y quizás que son los signos, los que determinan los acontecimientos y no al revés. Esta suposición, que resulta extraña a nuestro pensamiento basado en la causalidad, quizás pueda entenderse mejor con un ejemplo.

Según una teoría reciente, los incas encontraban en el cielo el sentido de los que les ocurría en la tierra. Pero los astros, al decirles lo que ocurría, también condicionaron lo que les iba a ocurrir. Las configuraciones de los astros, la posición del sol en determinadas épocas y la Vía Láctea, muy visible a la altura en la que estaban, con sus manchas oscuras que asimilaban a animales totémicos y su desplazamiento en el cielo que la hacía a veces desaparecer, fueron convertidos en signos y mitos que se transmitían oralmente entre todas las tribus. Estos mitos explicaban su mundo, pero también condicionaban las actitudes del grupo frente a él. Cuando la Vía Láctea desapareció en el horizonte del siglo XVI, les anunció un cataclismo. Pero ese conocimiento mítico del inminente cataclismo se convirtió en historia cuando, al hacer que

perdiera sentido su mundo, perdió también sentido su defensa colectiva ante unos pocos españoles. La Vía Láctea, finalmente, impuso su razón: el cataclismo se produjo y su cultura desapareció.

En cualquier caso, Lévi-Strauss pensaba que hoy como antes, explicar una cosa es explicar cómo una cosa participa de una o varias otras pues, cuando unimos mediante un lazo interno términos heterogéneos, identificamos por fuerza contrarios, tanto si usamos la lógica del pensamiento religioso, o simbólico, como la lógica del pensamiento científico. *"La integración metodológica del fondo y la forma refleja a su manera una integración más esencial: la del método y la realidad".*

La analogía, entonces, sería el modo en que se produce esta integración entre el fondo y la forma, que refleja, a su vez, esa otra integración esencial entre modo de conocimiento y realidad. Partiendo de esta hipótesis vamos a relacionar ahora, por analogía, algunas representaciones contemporáneas con su modelo "técnico" original. Se trata de ver si la analogía puede considerarse el fundamento estructural de la originalidad.

La piedra y la red

La piedra pulida y la red representan dos modos de producir que fueron originalmente una "recreación" y una "revelación". El pulimento y el anudado son modos de la *"tekne"* que desvelaron originalmente la naturaleza del mundo y las cosas.[34]

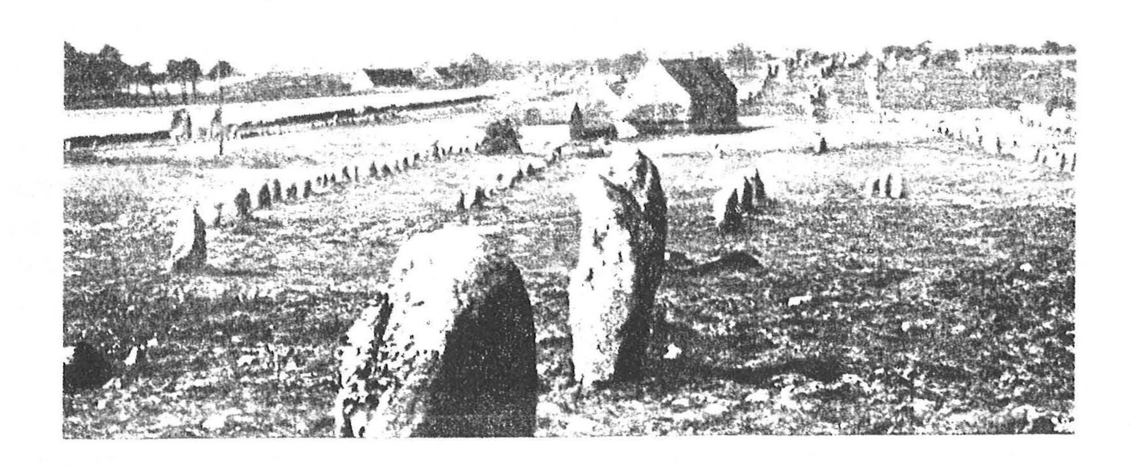
El canto rodado es resultado de un proceso natural que transforma la *"materia prima"* en algo diferente caracterizado por la suavidad y redondez. Pero este modo de producir natural no debió resultar significativo hasta que no se convirtió en "re-producción", es decir, en una reproducción técnica de los efectos de la erosión. Cuando la piedra llegó a ser pulimentada "artificialmente", comenzó a transformar lo que el hombre, oscuramente, ponía en ella; a transmutar en sentido la informalidad de las sensaciones del que la estaba manipulando. Y lo que desvelaba era doble, pues por un lado era el mundo y por otro la humanidad.

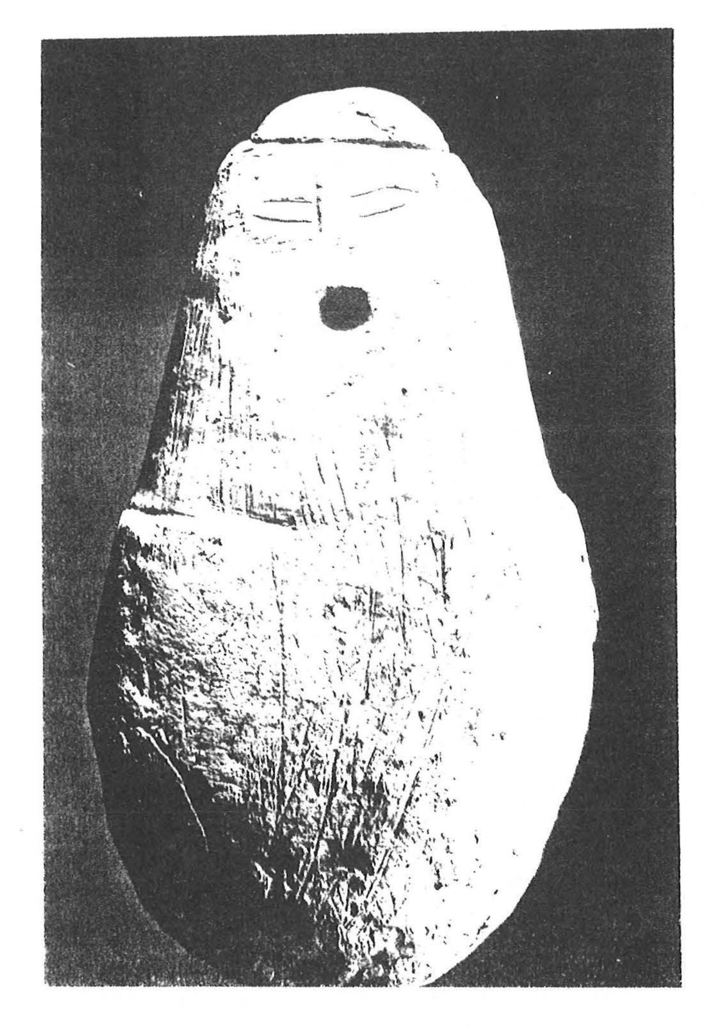
La redondez, la lisa materialidad y la cerrazón de la piedra, ya no se ofrecían sólo a la sensación, a la mirada, al tacto o la caricia, sino que también lo hacían a la sensibilidad; a la misma sensibilidad que la técnica del pulimento estaba contribuyendo a crear. La materia, misteriosamente, estaba dando lugar al espíritu.

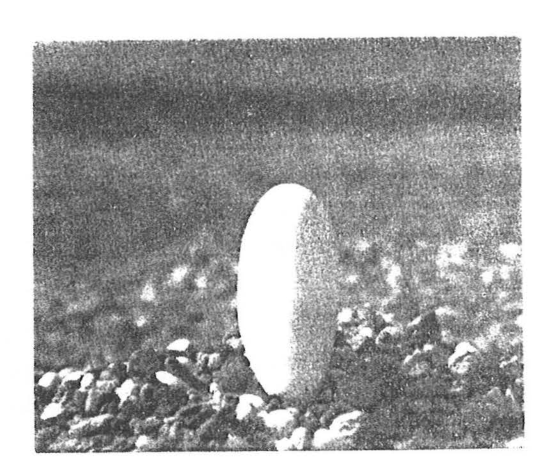
De la otra parte, la red, también natural en su origen, debió igualmente transformarse en algo diferente cuando se convirtió en re-producción, es decir, cuando se trenzaron o anudaron elementos flexibles y se desveló, tanto el sentido de la producción, como sus múltiples utilidades.

Al reproducir los efectos de la naturaleza sobre la materia flexible (de los animales al tejer, por ejemplo), la materia flexible también debió "hablar", aunque mostrando un sentido muy diferente al que revelaba la piedra cuando se pulía. Lo que ahora mostraba el tejido era algo distinto, ya no significativo por su peso, suavidad, redondez, materialidad o perdurabilidad, sino por otras características muy diferentes, como el orden estructural, el ritmo y la repetición. Unas características, por tanto, que se podían relacionar analógicamente con el orden estructural que presentaban los fenómenos naturales.

En cualquier caso, la piedra pulida y la red representan dos de las técnicas originales que pusieron al hombre en el mundo y le dispusieron para "habitar". En lo que se refiere a la transformación de la piedra, la técnica del pulimento estuvo acompañada de las técnicas de percusión, que hacían de la piedra un útil de corte, y del "alzado".









I. Alineamientos de menhires en Carnac, Francia. Ilust. de Oteiza. “Quosque Tandem…!” Fig. 41

Ídolo fenicio de piedra caliza. (VI-V milenios)

Canto rodado encontrado en la playa y fotografiado por Hans Hartung.

Cantos rodados con signos dibujados encontrados en Mas d’Azil, Francia.

La piedra pulida y el huevo

La primera técnica que se empleó para transformar la piedra en algo diferente fue la percusión. Sabemos que algunos homínidos, al golpear las piedras entre sí, consiguieron unas aristas vivas que convertían la piedra en un útil. Pero estos primeros momentos de la técnica se remontan a un período tan remoto (unos ochocientos milenios) que resulta difícil imaginar el sentido que aquellos homínidos pudieron encontrar en esa transformación.

Las técnicas de "levantamiento" y pulido, a diferencia de la percusión, debieron producir una verdadera transfiguración de la piedra, pues iba más allá de la utilidad. Estos modos técnicos de producir debieron generar una conciencia colectiva de *"lo otro"*, es decir, de la mágica unión y separación del mundo interno y el externo. Con el "alzamiento" y el pulimiento, la piedra se transfiguraba simbólicamente en algo "otro" animado. Y ese "otro" que la piedra descubría era, paradójicamente, lo menos material, es decir, el espíritu. Pero espíritu es "mundo", y "mundo", sentido y "lugar". Veamos algún ejemplo.

Valeriano Bozal ha señalado, refiriéndose a Vernant, que el *"kolossós"* era un monolito de piedra clavado en el suelo ("estela") que, a la vez que sustituía al fallecido para hacerlo presente, relacionaba el mundo de los vivos con el de los muertos. Lo mágico de la piedra *"kolossós"* era que encarnaba, sustituía, doblaba y representaba al fallecido, sin referirse a sus características singulares. La piedra *"kolossós"* no era un retrato; era un signo, presente y material, que tenía el poder de hacer que el hombre viviese la unidad paradójica entre la vida y la muerte.[35] Y así, la verticalidad de la piedra hacía sentir a los primitivos que se encontraban en la tierra porque miraban al cielo.

La presencia de otro mundo en éste es el sentido de "alzar piedras"; un sentido que no ha desaparecido por completo, pues las torres de las construcciones religiosas todavía nos lo recuerdan. La piedra, además de construir el sentido, construyó el "lugar"; recuérdese también el *"ónfalo"* de Delfos.

Volviendo al origen, lo que relacionaba la piedra con el muerto no era sólo la falta de ánimo (o alma) de ambos, como sugiere Bozal, sino también, el misterio de su inmovilidad y perdurabilidad, es decir, el misterio que hace que la piedra, como la muerte y el espíritu, sea algo permanente y siempre presente.

Oteiza ha señalado que los estudios realizados sobre los pequeños cromlech de Oyarzun (Guipúzcoa) no han dado ningún resultado. Chillida habría explicado que esas piedras, como las alineaciones de piedras levantadas en Francia o las *"taulas"* Baleares, están ahí para *"sujetar el cielo"* y Heidegger diría que, al levantar grandes piedras, el hombre estaba poniendo el espacio en el mundo para poder, por primera vez, *"habitar"*.

Pero Oteiza insistió: *"hemos encontrado nada"*. Y ese es, precisamente, el resultado positivo de la investigación: una *"Nada"* con mayúsculas, que es la misma *"Nada-cromlech"* que apareció, según Oteiza, en las obras que Mondrian y Malevich realizaron entre los años 1917 y 1918.[36] Pero también, la "Nada" que aparece en las *"cajas metafísicas"* del propio Oteiza y en los *"espacios-cromlech"* de la tradición oriental, por ejemplo, en los jardines con piedras de la ciudad de Kyoto y en los jardines de piedras alzadas de Noguchi, por ejemplo, en *"Constellation"*, para el Museo Kimbell de Kahn, o en el jardín de su propio museo en Long Island.

El pulido de piedras, por su parte, es una actividad humana muy antigua y conocida. Algunos aborígenes australianos, por ejemplo, aún creen que sus antepasados muertos continúan existiendo en piedras, y que si frotan esas piedras, aumentan su poder. La costumbre de colocar piedras pulidas en las tumbas, compartida por muchas culturas, se relaciona también con la idea simbólica de la permanencia del fallecido.

De acuerdo con lo visto hasta ahora, el poder que tiene la piedra para desvelar el sentido del mundo se encuentra directamente relacionado con su simbolismo, y este simbolismo, a su vez, con la capacidad del hombre para proyectar su vida en los objetos e intercambiar con ellos su alma (la *"participación mística"* de Lévy-Bruhl).

Según Jung , el *"lapis"* representa el hombre interior (el *"antropos neumáticos"* de los griegos), cuyos atributos son la incorruptibilidad, la permanencia y la divinidad.[37] Este *"lapis"*, o materia prima transfigurada, sería el *"filius macrocósmico"* que desvela el espíritu como un surgimiento del mundo. La piedra redonda, entonces, sería un símbolo del *"si mismo"* (*"selbst"*) y la *"piedra filosofal"* de los alquimistas un símbolo destacado de la totalidad del hombre que reúne los ámbitos material y espiritual que confluyen en su naturaleza.

La paradoja entre la materialidad de la piedra y la inmaterialidad del espíritu reafirmaría lo simbólico de esta relación, pues el símbolo, como quel *"sym-bollon"* que manifestaba la unidad de las partes de un todo fracturado, está siempre abierto al sentido, y más, al sentido de la paradoja. De esta manera resultaría que, para el alma, espíritu y materia serían los dos aspectos separados de una misma realidad, de un mismo fundamento que puede aprehenderse desde posiciones opuestas: desde dentro aparece el espíritu, desde fuera, la materia. Quizás por ello, muchos coleccionamos piedras como si contuvieran un misterio inefable[38]. La fascinación de Henry Moore, Hartung, Miró y otros artistas contemporáneos, por los cantos rodados que encontraban en las playas, tendría también este sentido.

La animación de la piedra mediante el pulimento, y después por la estilización, ha sido compartida por primitivos y modernos. Por los primitivos, cuando produjeron las gordas *"venus"* del paleolítico o los ídolos del neolítico, y por los modernos, como Brancusi y Moore, cuando produjeron formas redondeadas y pulidas que unas veces representaban cabezas, y otras, cuerpos o formas orgánicas sin definir. Esta animación también ha sido explicada, desde el punto de vista psicoanalítico, como una proyección sobre la piedra del inconsciente.

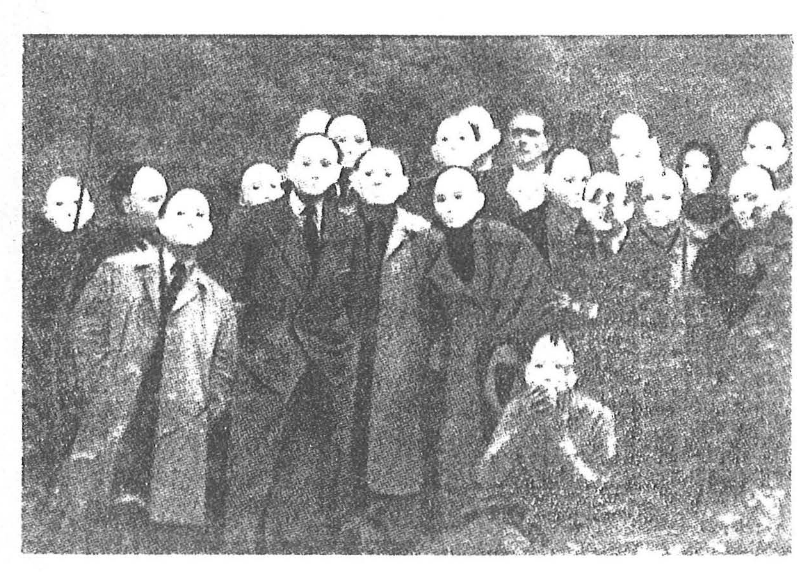
En una carta que Max Ernst escribió a Giacometti el año 1935 se lee lo siguiente: *"trabajamos con rocas de granito, grandes y pequeñas, procedentes de las morrenas del glaciar Forno. Maravillosamente pulidas por el tiempo, las heladas y la intemperie, son fantásticamente bellas por sí mismas. Ninguna mano humana puede hacer esto. Por tanto, ¿por qué no dejamos el duro trabajo a los elementos y nos limitamos a esbozar en ellos las runas de nuestro propio misterio?"*.[39]

Oteiza reconoció que se había equivocado al vaticinar que la tarea de Hartung, dedicada a recoger guijarros redondeados de la playa para decorarlos, acabaría pronto, cuando Hartung se asegurase de su originalidad. Según Oteiza, la nueva fe de Hartung en los guijarros de la playa se rompería pronto como un gran huevo. *"Pero me equivocaba: este huevo es de piedra y esta fe es la de un hombre con su canto rodado de nuevo en la mano"*. Lo que hizo cambiar a Oteiza de opinión fue el descubrimiento de que Hartung sólo estaba reproduciendo lo que hicieron los hombres del neolítico en la cueva francesa de Mas d'Azil.[40]

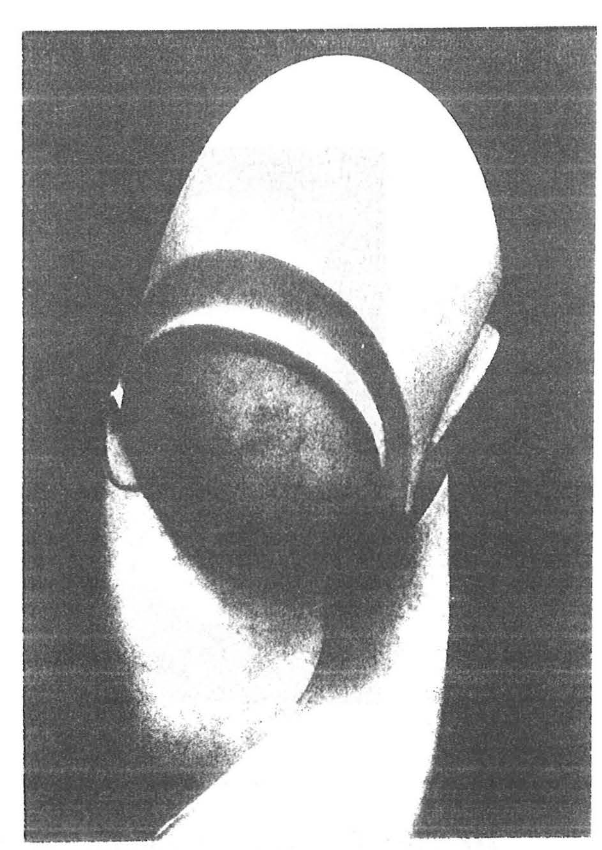
Si el guijarro pulido representa la perfección e inmutabilidad del espíritu, su analogía formal con el huevo hace que también pueda presentarse como promesa de generación y fuente de vida.

Jung analizó algunas leyendas primitivas, como la de Mitra, que narran nacimientos en piedras. También explicó la importancia para los aborígenes australianos del *"churinga"*, un canto rodado o una piedra alargada a la que se da forma y decora para ocultarla o enterrarla y favorecer así el crecimiento y multiplicación de frutas, animales y hombres.[41] Los *"churinga"*, según Jung, también servían para pulir la piedra de los niños, que era el lugar donde habitaba su alma.

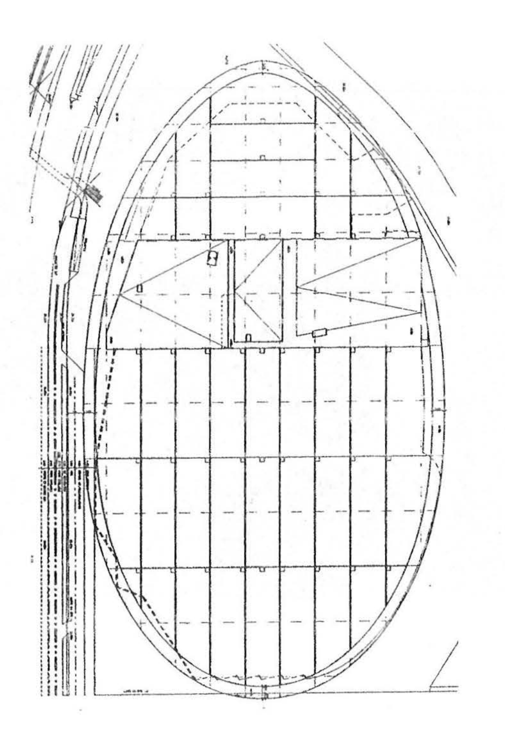


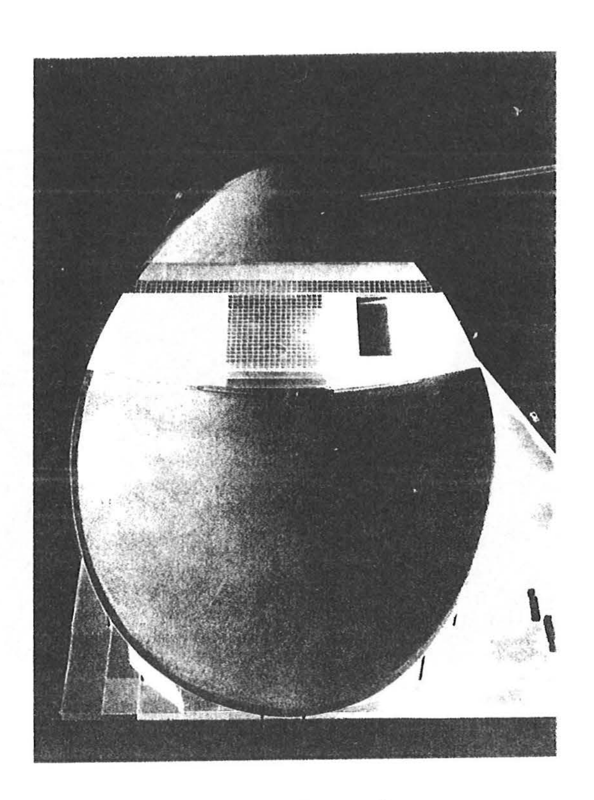


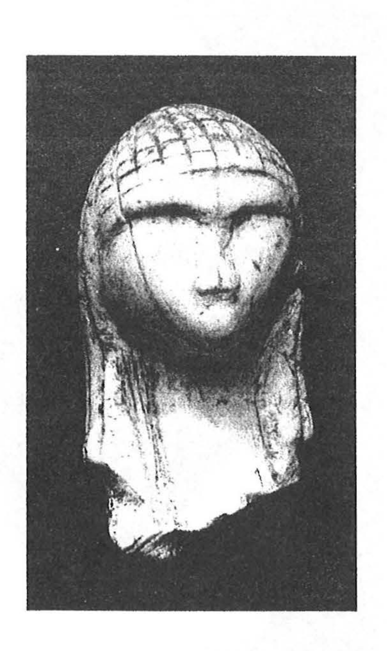


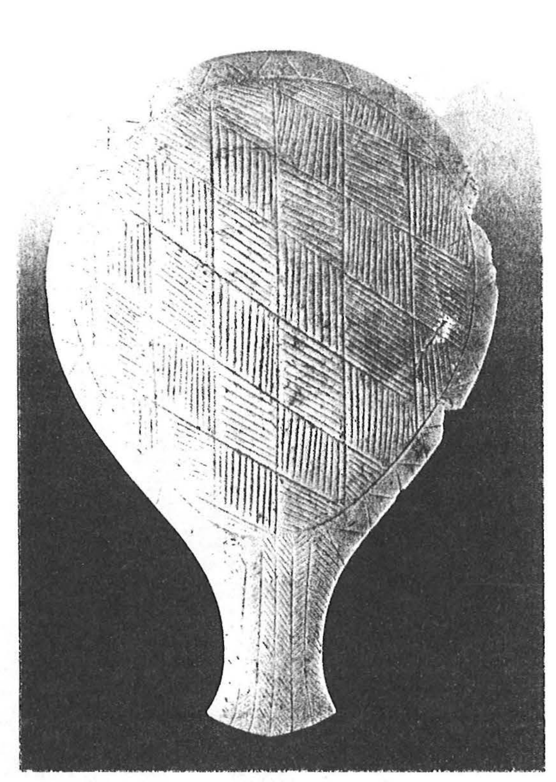


II. Fotografía de un hombre con una máscara huevo- (Jacques-André Boillard. 1930).
Artistas surrealistas disfrazados con máscaras-huevo. 1950.
Constantin Brancusi. Dos bustos de la "señora Pogany". 1913 y 1931.









III. Rem Koolhaas. Palacio de Congresos y Exposiciones en Lille. 1990. Cota +49 (retícula estructural) y vista de la maqueta.

"Venus de Brassempouy" con una red en la cabeza. (Aprox. 20 milenio).

"Sartén" ritual de mármol con una red de líneas incisas. (Islas Cícladas, tercer milenio). Estas sartenes podrían representar tanto una cabeza como un cuerpo, pues algunas tienen un mango doble que representa las piernas.

Por otro lado, la "piedra-huevo" se ha asociado a la cabeza, pues la cabeza es, como un huevo, redonda y generadora. La cabeza-huevo es, además, una especie de máscara que puede sacar a la luz algo inquietante y desconocido; una máscara que oculta y transfigura: que oculta el ser individual, el aspecto exterior del individuo, para transfigurarlo en otro ser, a veces terrible, que carece de individualidad o está investido con atributos ajenos. Las máscaras de barro de los nativos de Nueva Guinea son un buen ejemplo; además, les resultaron muy útiles cuando descubrieron que con ellas podían aterrorizar a sus enemigos.

El ser que desvelan las máscaras es un ser "otro", un ser desconocido y terrible que habita en otro sitio, pero en un sitio doble, pues es interior y exterior a la vez: interior, oculto en el fondo de la conciencia, y exterior, proyectado en espíritus y dioses. Un ser con el que los primitivos necesitaban convivir, pues para ellos, la esfera de lo terrible, de lo oscuro e inconsciente, era un elemento más de su imagen del mundo. Sólo los civilizados tratamos de erradicar esa imagen de lo terrible insistiendo en un mundo de razones y causas aparentemente seguro y confortable. (Quizás sólo el arte ha sido capaz de mantener un vínculo natural con lo desconocido y terrible).

El lado inquietante de las máscaras-huevo apareció en varias obras de los surrealistas: en la fotografía de Jacques-André Boiffard de un siniestro personaje con cara de huevo (1930), en alguna cabeza de Giacometti o en la inquietante fotografía, realizada en abril de 1950, donde los artistas surrealistas aparecían cubiertos con máscaras-huevo[42].

Es fácil constatar cómo la cabeza-huevo-guijarro o la máscara-huevo son figuras recurrentes en el arte, tanto en el arte primitivo, de las culturas fenicia o sumeria, por ejemplo, como en el arte de las vanguardias. Pero no sólo vinculadas a lo desconocido y al terror, como en el caso de los surrealistas, sino también a un simbolismo más general, como en el caso de las esculturas cicládicas, de las figuras y máscaras de Oskar Schlemmer, de las cabezas pulidas de Brancusi o de las pinturas *"metafísicas"* de Giorgio de Chirico.

André Malraux escribió que, en la escultura sumeria, la esquematización supone también una transformación, aunque en unos casos obtenida mediante recursos y deformaciones geométricas y en otros, mediante la referencia a formas primordiales como la esfera y el huevo.[43] Malraux quedó impresionado porque las cabezas esculpidas por los sumerios comparten sus rasgos más significativos (que son la forma de huevo y la transformación de la ceja en una línea de fuerte relieve que se continua en la nariz) con algunas esculturas de Brancusi. Por esta razón interpretó la forma primordial del guijarro-huevo como una especie de forma-prueba que obliga a la figura esculpida a participar de su fuerza misteriosa. Gracias a esta forma-prueba, escribió Malraux, *"los artistas descubrieron el peso que proporciona al rostro humano el guijarro ideal... y Egipto, India, China, Camboya y Siam, nos muestran una admirable plenitud de rostros"*.

La forma significante guijarro-huevo, finalmente, traspasó el ámbito de la escultura para reaparecer en la arquitectura contemporánea, también como motivo recurrente, aunque unas veces como elemento espacial "huevo" y otras como la configuración bidimensional que define la apariencia exterior del edificio. La Terminal marítima de Zeebrugge (Bélgica) de Rem Koolhaas (1989) y el Palacio de Congresos y Exposiciones de Lille (1988-91) son ejemplos que podrían ilustrar este fenómeno. Incluso la oposición entre la forma oval del cerramiento y la estructura reticular de los pilares que tiene lugar en este último proyecto, si lo comparamos con algunas formas del neolítico, como las "sartenes" rituales de las Cícladas, también podría tener un sentido "técnico" original.

También el óvalo con el que los cubistas enmarcaban a veces sus obras, tendría, aunque más oculto, este sentido.

Desde la red a la retícula

El término "red" se usa hoy tanto para denominar un "arte" (o técnica) de pesca, como para definir un sistema de comunicaciones global. Esta dualidad pone de manifiesto su doble condición, material (o técnica) y abstracta.

El sentido técnico y material de la red lo encontramos en Semper ya que, cuando Semper escribió que *"el nudo es quizás el símbolo técnico más antiguo y la expresión de las primeras ideas cosmogónicas que surgieron entre los hombres"*,[44] estaba pensando en la urdimbre y las técnicas textiles como modos originales de producir. Para Semper, la urdimbre y el nudo fueron el origen del arte y la ornamentación.

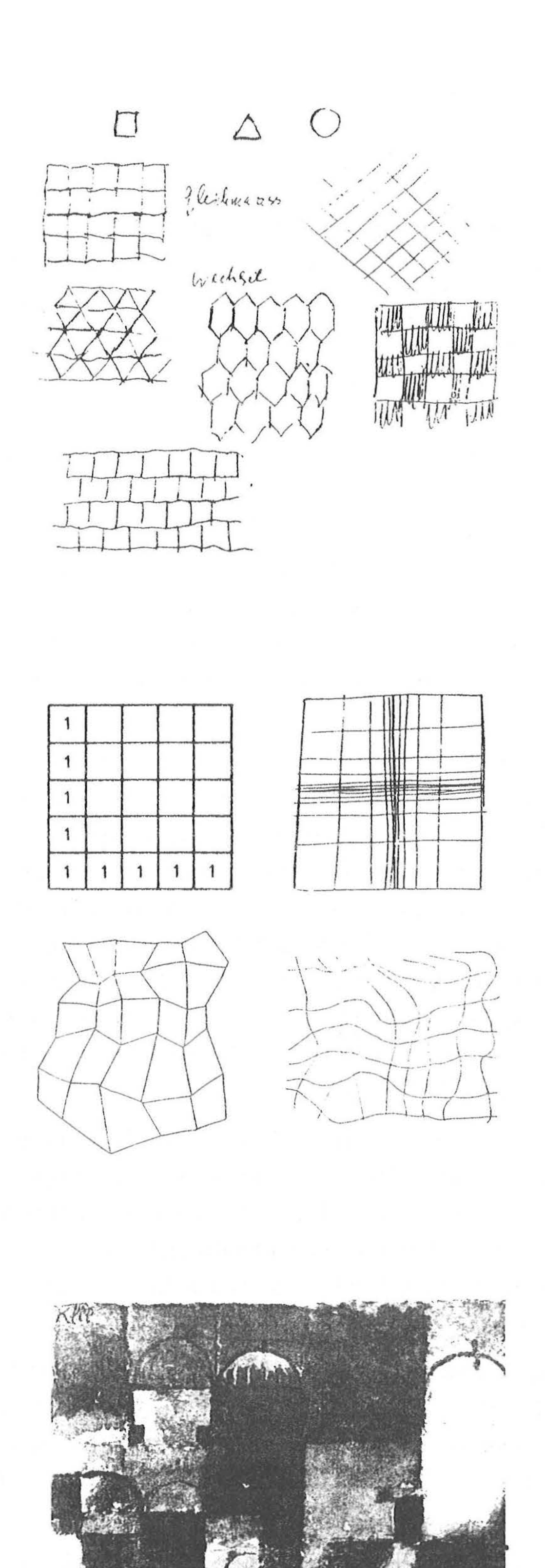
Sabemos que Semper fue acusado de "materialista" por anteponer la *"técnica"* a la *"voluntad de arte"* de los pueblos. También sabemos que el modo textil de producir se transfiguró en *"modelo de revestimiento"* para influir en la obra de algunos arquitectos modernos, como Otto Wagner o Adolf Loos. Pero la red nació como una manera simbólica de aludir al orden del mundo cuando, más allá de su utilidad material, se convirtió en representación.

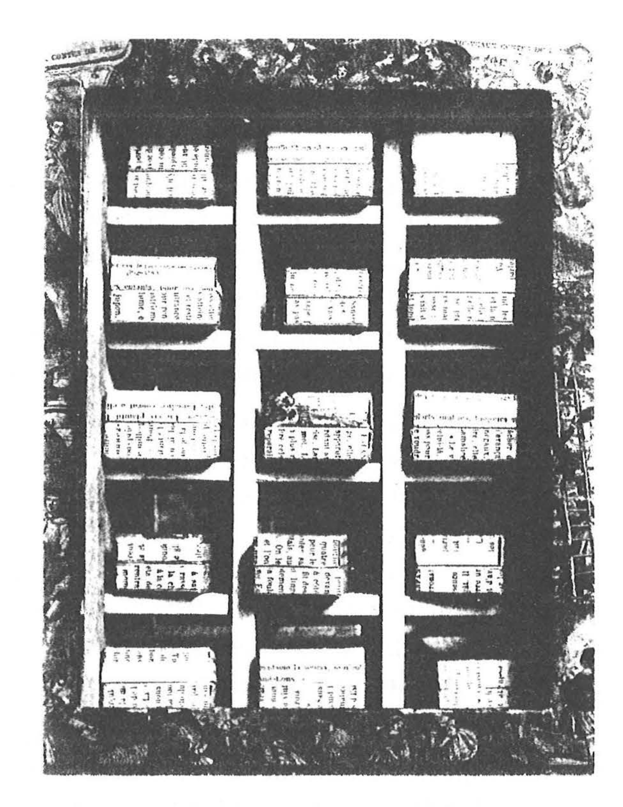
Surgió así la retícula, una entidad abstracta, simbólica y material a la vez, que apareció unas veces pintada en la pared (en forma de punteados ordenados) y otras tallada sobre algún motivo naturalista, como en el caso de las figuras de hueso encontradas en Aquitania, que tanto impresionaron a Riegl y que le sirvieron para negar el "materialismo" de Semper y sus seguidores. (En el Neolítico, la retícula se conjugó con la estilización para configurar totalidades de gran complejidad y riqueza, por ejemplo, en los ídolos de la Península Ibérica decorados con retículas triangulares o en la cerámica de Samarra, ya vistos en el "Cuaderno" anterior).

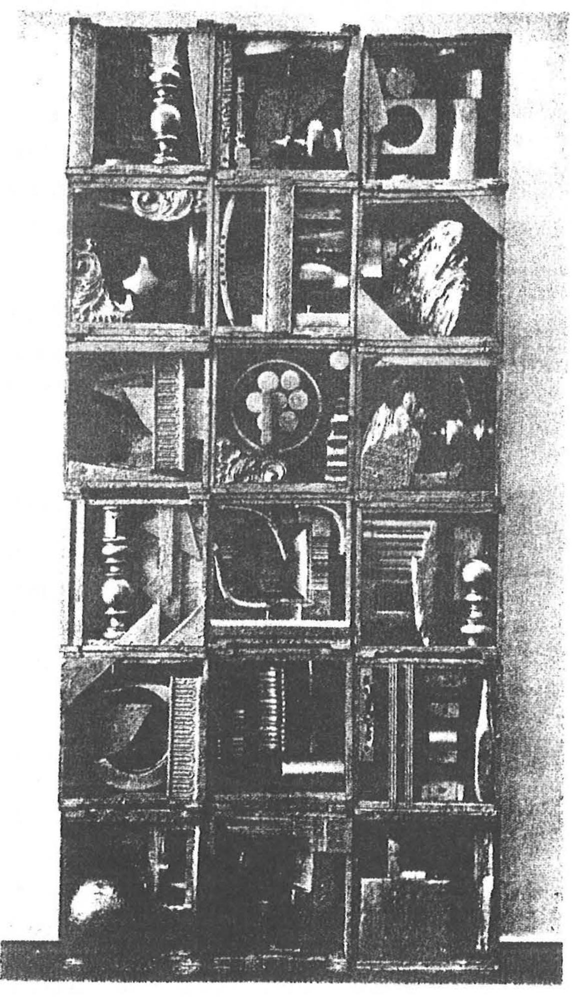
El poder y la universalidad de la retícula se pone de manifiesto en que ha vuelto a aparecer en el arte del siglo XX con una fuerza y significación comparables a las que tuvo en otras épocas. Paul Klee, por ejemplo, en sus *"escritos pedagógicos"*, definió la retícula como una forma abstracta poseedora de un *"ritmo estructural muy primitivo"*. Ya vimos que la originalidad de las vanguardias surgió de la necesidad de comenzar desde cero, de un nacimiento, para convertirse en una metáfora referida, no tanto a la invención formal, como a las fuentes de la vida.

Según Rosalind Krauss, cuando los modernos emplean la retícula, parece que *"la entidad original está a salvo de la contaminación de la tradición porque posee una especie de ingenuidad primitiva"*. Y esa entidad original tiene potencialidad de regeneración continua, de perpetua autogestación.[45] Resulta especialmente significativo que la retícula, en el plano o en el espacio, fuera la base de los distintos métodos de aprendizaje del dibujo que fueron ensayados con niños a lo largo del XIX; especialmente de los métodos de Pestalozzi, Buss y Froebel.[46]

La retícula es la imagen de un comienzo absoluto, una especie de papel cuadriculado en el que el niño se orienta y que remite a la originalidad. Pero, como forma simbólica, también tiene otros aspectos con el que aspira a reunirse, por ejemplo, el aspecto que el arte moderno oculta y que se encuentra vinculado a las principales características estructurales de la retícula, es decir, a la repetición y la recurrencia. Este sería el aspecto no evolutivo y antihistórico de la originalidad; el mismo que hizo que los modernos «racionalistas» afirmaran el poder de lo que se repite, de la normalización y del tipo, para servir a la reproducción técnica y la belleza: piénsese en Le Corbusier cuando comparaba los templos griegos con los automóviles de su época, quejándose de que la casa moderna, aún, no se adecuaba a una "razón" técnica y estructural.







IV. Izquierda: tipos estructurales de retícula, variaciones sobre una retícula (Paul Klee, de *"El ojo pensante"*) y acuarela *"Cúpulas rojas y blancas"*. (Paul Klee, 1914).
Derecha: Joseph Cornell. *"Caja de veneno"*. (1948).
Louise Nevelson, *"La marcha del rey I"*. (1960).

Para Rosalind Krauss, la retícula es la forma simbólica (o el mito) que permite al artista moderno superar, ocultándola, la dualidad paradójica entre originalidad y repetición. La retícula del arte moderno, desde Klee y Mondrian hasta Sol LeWitt, sería el modelo de lo antievolutivo, de lo antinarrativo y antihistórico, es decir, el ejemplo de lo esencialmente estructural ya que, como forma simbólica, se refiere tanto a lo estructural del origen, a la cosmogonía, como a lo estructural del propio mito.[47]

La retícula, aunque no es en rigor un mito, pone de manifiesto la propia estructura del mito pues, según el estructuralismo, los rasgos secuenciales del mito se reordenan para formar una organización espacial. La retícula sería una especie de mito sin narración que habla del orden del mundo; una forma simbólica que actúa como un mito al revestir las contradicciones con una narración (una imagen en este caso) y mantener, aunque oculto, el sentido. Según Krauss, es un mito que permite al artista creer que vive en el ámbito del materialismo, de la autonomía del arte, de la ciencia o de la lógica, al mismo tiempo que le permite, impunemente, manifestar su fe e ilusión en la permanencia del espíritu.

Ferdinand de Saussure (*"Curso de lingüística General"*, 1916) concibió el lenguaje como una especie de retícula que recorta y organiza en signos el continuo indiferenciado que era la experiencia antes de que el lenguaje existiera. A partir de Saussure, el lenguaje apareció como una red de vínculos estructurales que se ordenan verticalmente en columnas, al definir las relaciones entre la forma-significante-sonido y el contenido-significado-concepto, y horizontalmente, en filas, al establecer las diferencias, tanto entre los significantes como entre los significados. Pero también como una red que entrecruza el funcionamiento del lenguaje en un momento determinado del tiempo (interpretación *"sincrónica"*) con su desarrollo a lo largo de la historia (interpretación *"diacrónica"*). La red que Battisti recogería para interpretar las formas como *"cruce"* entre la *"historia horizontal"* y la *"vertical"*.

Ellen Lupton, influida directamente por Krauss, ha relacionado el estructuralismo lingüístico con los intentos de las vanguardias por definir un alfabeto visual de formas simples y colores. Según Lupton, paralelamente al proyecto de la semiología de desvelar la función estructural de los signos, los teóricos del diseño moderno han buscado un sistema de signos formales que, al basarse en unas facultades de percepción estables, sea a la vez natural y universal.[48] En tal caso, la retícula también expresaría esta posibilidad.

De todas formas, la retícula representa la simplicidad de una teoría del signo que, basada en su arbitrariedad (*"l'arbitraire du signe"* de Saussure), niega su dimensión existencial para reducirlo a una dimensión mecánica y utilitaria. Entonces puede aparecer como la reja de una cárcel; la cárcel, en la que se encontraron todos los que pretendieron comprender el arte en términos semiológicos y estructuralistas.

Pero una cárcel también es promesa de liberación. Por eso el arquitecto Peter Einsenman, rey de la retícula, afirmó a finales de los 80 que *"la historia puede ser utilizada para averiguar qué es lo que está reprimiendo"*. *"Yo uso la abstracción"*, decía, *"para encontrar lo que reprime -la abstracción reprime la figuración- y por ello comienza a aparecer la figuración en mis proyectos"*.[49] La negación de su etapa "estructuralista" y las deformaciones torturadas a las que las somete hoy a sus retículas confirman que está de camino hacia ella.

La retícula, como *"symbolon"*, desvela y oculta los dos aspectos mencionados: el técnico y e simbólico. Oculta que es la reja de una cárcel, pero se desvela simbólicamente en el enrejado de las ventanas que pintaban los románticos o la rejilla-filtro que demandaba Jacques Derrida a Peter Einsenman para construir el Parque de la Villete en París: *"una estructura extremadamente sólida que pareciera al mismo tiempo una telaraña, un tamiz o una cuadrí-*

cula (rejilla)".[50] Y si la retícula es el símbolo de lo estructural, el nudo lo es del encuentro, nodo, cruce y cruz que, al generalizarse y expandirse, se convirtió tanto en retícula urbana (suma de encrucijadas) como en "crucero".

En cualquier caso, la función positiva del mito-retícula es permitir que aspectos de la vida aparentemente incompatibles, como son la originalidad y la repetición, lo particular y lo universal, puedan quedar momentáneamente en suspenso para así desbloquear (y orientar) la acción; para evitar el bloqueo al que podría conducir la dualidad cuando sus términos sólo se consideran desde un punto de vista lógico y racional. En definitiva, para suspender provisionalmente la contradicción, disfrazándola de una forma-símbolo o una forma-narración que mantenga subterráneo el sentido.

No obstante, el sentido a veces se muestra como algo evidente. Así, cuando la retícula se superpuso a una forma libre y orgánica apareció la "planta libre", un símbolo estructural de la síntesis que pretendía lograr la arquitectura moderna. Pero este es otro tema requiere ser analizado en un "cuaderno" aparte.

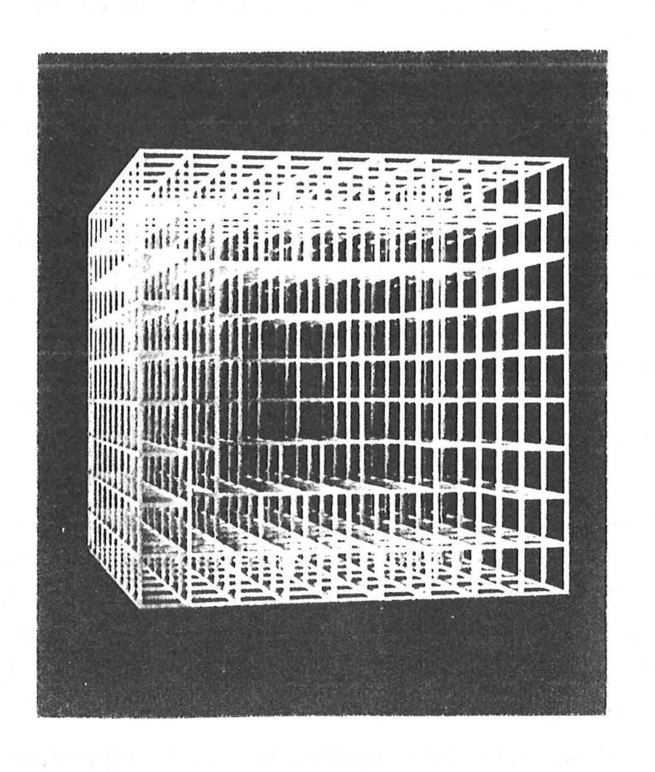
Quizás en la retícula, el "yo" diferente de la modernidad también se esté presentando como algo estructural que quiere fundamentarse en la repetición. La huella del "yo", que con tanto afán pretende el arte contemporáneo, resulta ser igual a la de otros cuando afirma la retícula. (También el efecto singular de la experiencia pintoresca se basaba en el reconocimiento previo de los propios caracteres de lo pintoresco, pues es un reconocimiento que sólo se puede dar cuando existe una experiencia previa lo hace significativo).

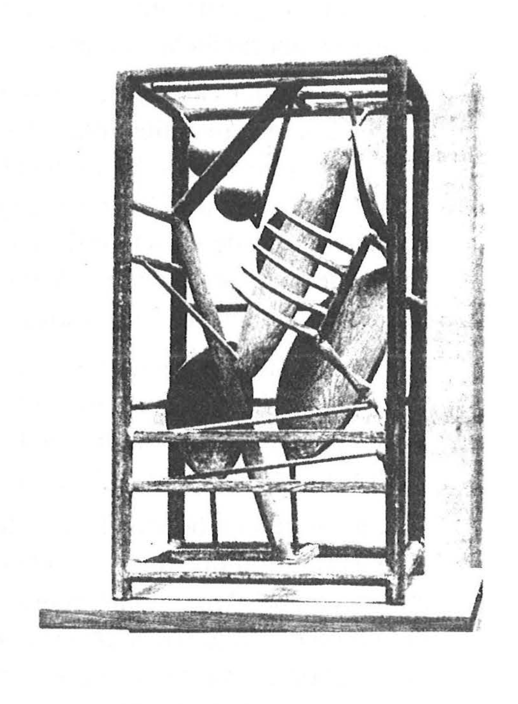
En el siglo XX, la idea de originalidad ha pretendido suprimir la idea de repetición y perfeccionamiento del arte; pero a medida que se van incorporando al presente otras manifestaciones artísticas producidas en el pasado, el mundo necesita ser reintegrado y reunificado. El repetido uso de la retícula por parte de los artistas modernos también expresaría esta necesidad: la necesidad de atender a los *"cruces"* entre los estratos verticales de la tradición acumulativa y los estratos horizontales que configuran el presente.

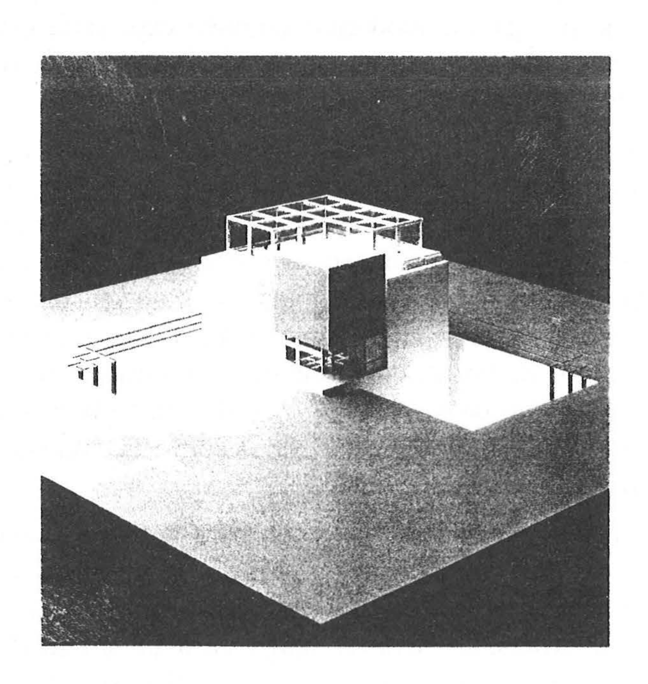
Los principales artistas de vanguardia confiaban, como Hegel, en que el arte tenía una posición fundamental en el progreso del espíritu. Por eso representar la Nada llegó a ser equivalente a representar el ser; pero ese ser desprovisto de toda cualidad se desvela en la retícula, tanto en el vacío que queda entre sus líneas, como en su orden estructural. Las retículas de Mondrian y Van Doesburg por un lado, y las de Klee, por otro, eran ventanas (y también rejas) por donde el nuevo arte pretendió asomarse al fundamento del ser. Las retículas materiales de Joseph Cornell (*"Caja de veneno"* de 1948), las continuaron. La insistencia en la pura geometría de la retícula como fundamento de la obra (el caso de Sol LeWitt, por ejemplo), expresaría, ahora de la manera mas cruda y descarnada, que la contradicción entre lo original y lo estructural no ha terminado de resolverse.

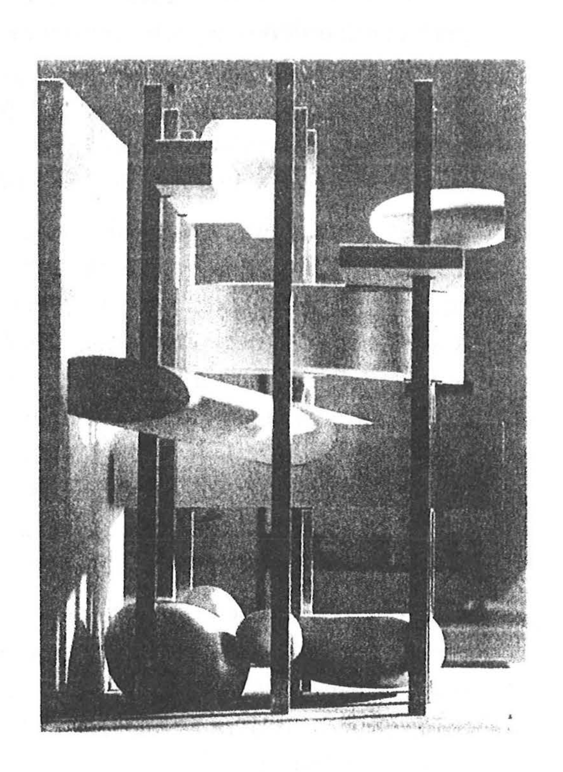
En la arquitectura, sin embargo, la situación ha sido muy diferente, pues la retícula, gracias a los factores externos que la justifican -técnicos, económicos y estructurales-, ha perdido buena parte de su simbolismo original para ganar en técnica constructiva y así, equilibrar la balanza. Esto ocurre en algunas obras donde expresión y técnica, apoyándose en la retícula, parecen haber llegado a un equilibrio. La obra del arquitecto Richard Meier, siempre la misma y siempre diferente, podría representarlas a todas ellas.

Del lado de la abstracción, la retícula ha servido a la representación de distintas maneras. Los egipcios, por ejemplo, organizaban sus representaciones sobre las paredes de los templos y tumbas de acuerdo a una red de líneas horizontales, donde se situaban generalmente las figuras, y verticales, donde se colocaban los símbolos. Pero si comparamos estas retículas de









V. Izquierda: Sol LeWitt. *"Pieza de suelo"*. (1976).
Peter Eisenman. Estudio para vivienda. (1983).
Derecha: Alberto Giacometti. *"Jaula"*. (1931).
Rem Koolhass. Proyecto para la Biblioteca de Francia. (1989).

los antiguos con el triste *"muro cortina"* de algunos edificios actuales encontramos lo que separa la producción técnica actual de los modos antiguos de producir. El *"muro cortina"* que surge del cálculo es la representación más clara de ese otro aspecto de la técnica que, convertido en mito, se ha impuesto a todos los demás; nos referimos a la razón científica y la utilidad cuando conducen a una vida completamente ocupada en un "yo" indiferente al sentido. (*"Onfaloscopia"*, dice Ferlosio).

Ahora bien, si consideramos sólo un aspecto del mito, tendremos la impresión de que la fuerza (destructiva y generadora) del arte moderno se ha agotado. Pero el mito suele estar abierto al sentido, y por el aspecto que se impone podemos también conocer los demás. Nos lo recuerdan las obras de arte más originales.

La escultura de Giacometti, *"Jaula"*, por ejemplo, constituida por unos elementos redondeados que parecen haber caído en una red, por unas formas ovoides, huevos, frutos, piedras o semillas encerradas en el interior de una especie de jaula prismática, podría interpretarse como una metáfora de un posible diálogo entre la piedra y la red; en última instancia, entre dos modos originales de producir. Esta escultura nos muestra que el proyecto que realizó Rem Koolhaas para la Biblioteca de Francia (1989), muy valorado en su momento por su originalidad, es también una re-creación. Y lo hace, con independencia de que sea o no el resultado de una analogía consciente.

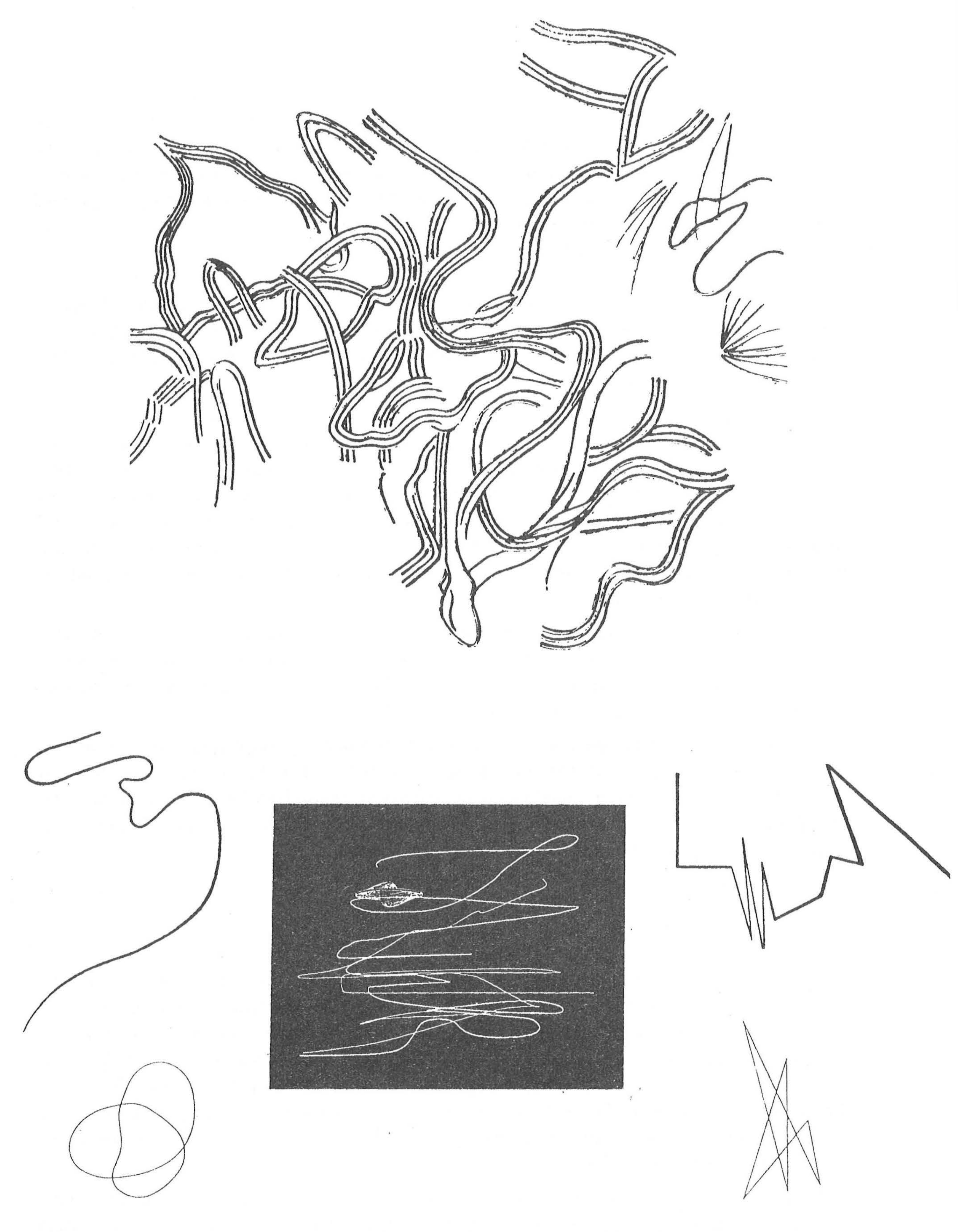
Este proyecto de Koolhaas puede considerarse original en el mismo sentido que fue original la planta libre de Le Corbusier, pues en ambos casos, la ley abstracta de los pilares se vió obligada a coexistir con unas formas materiales, libres y orgánicas, que representaban los aspectos correlativos a la ley, aunque parecieran rechazarla.

Las analogías entre la planta libre y la obra de Koolhaas, y entre ésta y la escultura de Giacometti, podrían anunciar que, a pesar de lo que nos cuenta el moderno mito del artista "creador", las formas siguen estando animadas (o viven, según Focillon) gracias a una fuerza que se impone a las intenciones e intereses particulares de los artistas. Veremos ahora que esta interpretación podría confirmarse con otro ejemplo.

El rayo y la tumba.

En la cueva de Altamira, los hombres del paleolítico superior realizaron sobre las paredes una serie de líneas paralelas y sinuosas que no parecen representar nada. Es posible que estos trazos libres, que en ocasiones se superponen, sólo sean pruebas de pintura o simples juegos, pero lograron materializar y preservar el rápido movimiento de la mano que los realizó. Las líneas sobre las paredes de Altamira nos pueden recordar los garabatos de los niños o los dibujos que realiza un adulto de forma inconsciente y automática cuando presta atención a otra cosa, pero congelaron el movimiento y nos presentan lo que ocurrió en la mente de alguien hace muchos milenios.

Ya hemos visto que el movimiento es el primer momento de la inteligencia, que los primeros garabatos de los niños no tienen por objetivo reflejar nada, sino presentar, es decir, sacar a la luz algo que antes no existía. Según Arnheim, *"este interés en el producto visible por sí mismo está presente en toda obra de arte"*.[51] De hecho, algunos artistas de vanguardia han pretendido recuperar la importancia, el significado y la originalidad de este primer momento de la conciencia.



VI. Dibujos de la cueva de Altamira. (Ilust. de J-E. Cirlot. *"El espíritu abstracto"*). Debajo, en el centro, esquema conceptual del proyecto de Koolhaas para dos bibliotecas en Jussieu (París, 1992). A los lados, arriba, Kandinsky: curva libre y quebrada libre (de *"Punto y línea sobre plano"*). Abajo, Wolfgang Köhler: figuras curva y angular. (1933).

Moholy-Nagy, por ejemplo, volvió a ver en el dibujo libre un registro gráfico del movimiento. Todo dibujo, decía, puede entenderse como un estudio del movimiento, como una senda de movimiento registrada por medios gráficos. Klee, por su parte, manifestó que la línea activa, la que transcurre libremente, sin objetivo, como en un paseo, es un elemento que ya existía en la antigüedad de los pueblos, cuando la escritura y la pintura estaban unidas. Nuestros niños, continuaba, también comienzan a menudo con él. La pintura gestual de muchos expresionistas abstractos, como Pollock, Kline o Mathieu, insistirá en el este mismo modo de «producir». Cierta arquitectura se plantea esa posibilidad. Para comprobarlo basta echar un vistazo a las últimas revistas.

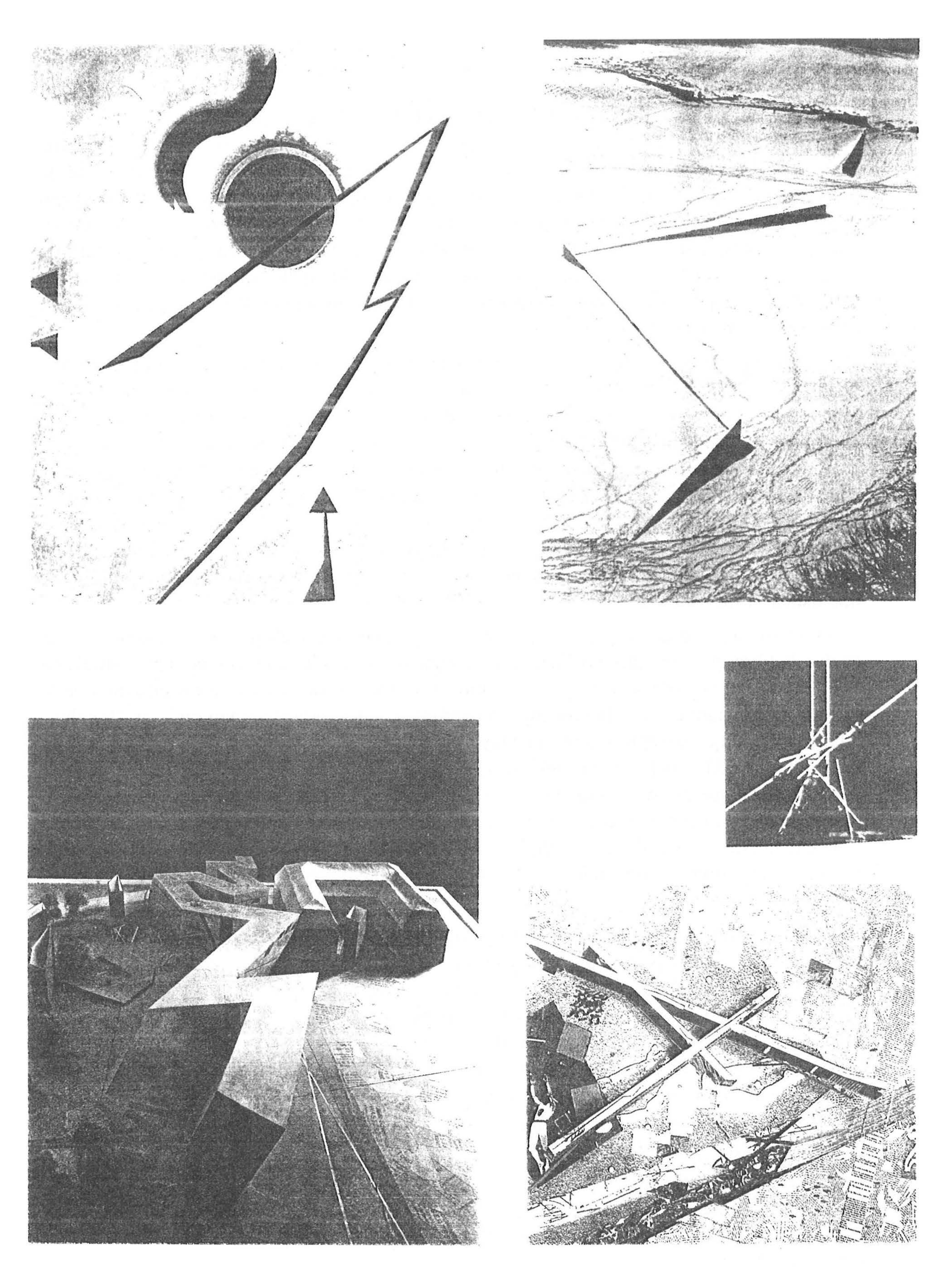
Kandinsky, cuando analizó este primer momento de la representación en su obra *"Punto y línea sobre el plano"*, distinguió entre dos posibilidades diferentes: que la acción de la fuerza (que actúa sobre el punto) lleve a la recta o que, por el contrario, actúen varias fuerzas sobre el punto para conducirle, bien hacia lo curvo, si actúan libre y simultáneamente, o bien a lo quebrado, si actúan libre y alternativamente. Este paralelismo que establecido Kandinsky entre la curva libre y la quebrada libre apareció también en los gráficos que, en esos años, realizaron los psicólogos de la «Gestalt», y Reiner Wick ha señalado que resultan sorprendentes los paralelismos entre los dibujos de Kandinsky y las tablas de test de Edgar Rubin (1921) o las figuras que empleó Köhler para estudiar las correspondencias entre la forma gráfica y lingüística (1933).[52]

Es cierto que existen en el arte primitivo representaciones abstractas comparables a la quebrada libre, por ejemplo, las líneas rectas angulares grabadas en una piedra encontrada en Laugerie Haute (Dordoña) o las líneas, también abstractas, de alguno de los cilindros de la cultura mesopotámica. En Burrunguy (Australia) se encuentra "Namargón", el "hombre-relámpago", al que se representa con un rayo luminoso alrededor. Pero no tengo constancia de figura alguna dibujada por los primitivos que pueda representar cabalmente un rayo. Esto se puede deber a que el rayo, aunque es natural y sobrecoge por su poder, se resiste a la representación en tanto la mano, al pivotar sobre el codo y el hombro, tiende a generar naturalmente líneas curvas. Sin embargo, cualquiera que pretenda representar el rayo sobre un papel llegará a una configuración similar a los esquemas de Kandinsky o a los gráficos mencionados de Rubin y Köhler.

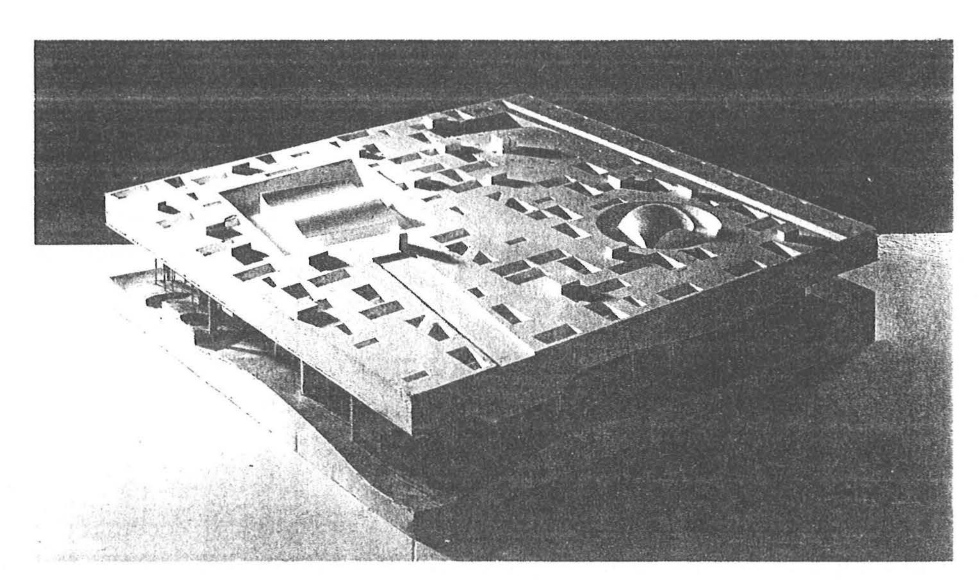
En algunas obras de vanguardia aparecen figuras análogas al rayo, por ejemplo, en la obra de Kandinsky, *"Línea quebrada"*, o en la coreografía que Oscar Schlemmer realizadó en 1927 para la Bauhaus, donde largos listones cruzados prolongaban los miembros y el movimiento del danzante. Después, el rayo se hizo paisaje en una obra de Richard Serra (*"Cambio"*, 1970-72, constituida por seis tramos de hormigón que se enterraban parcialmente formando una quebrada), y del paisaje pasó a la arquitectura, para destacar como motivo recurrente en la obra de algunos arquitectos contemporáneos.

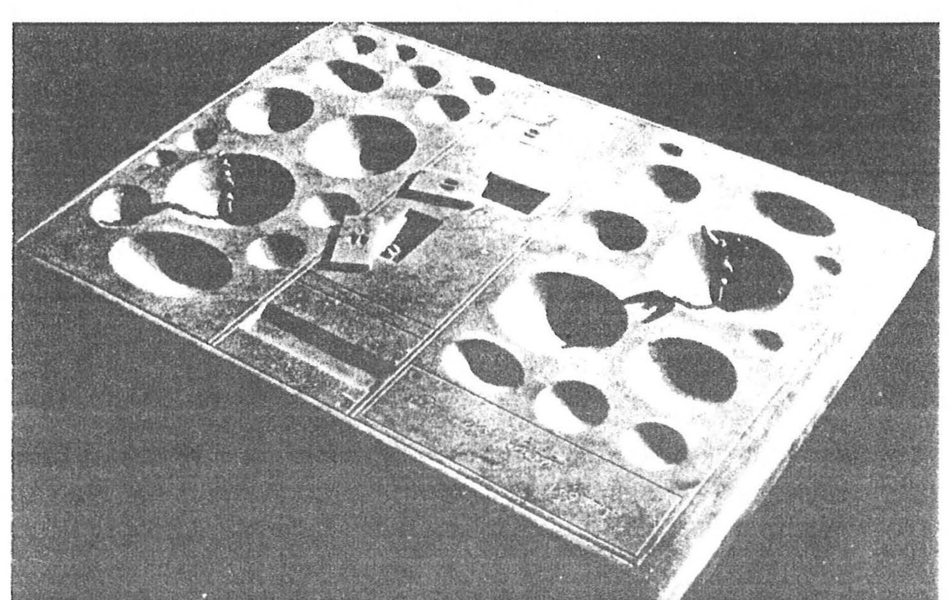
Para Libeskind, *"la línea es un fenómeno eterno que plantea por un lado la infinitud y por otro la imposibilidad de aprehender cuales son sus fuentes"*. (Se refiere al sentido de la dualidad "continuidad-discontinuidad"). *"En ese sentido, la línea del movimiento en el Museo de Berlín posee propiedades arquitectónicas, pero también cualidades cinéticas y organizativas"*.[53] En el museo de Libeskind, *"los espacios son parte de la mirada y parte de ese estar allí, aún antes de haber llegado"*.

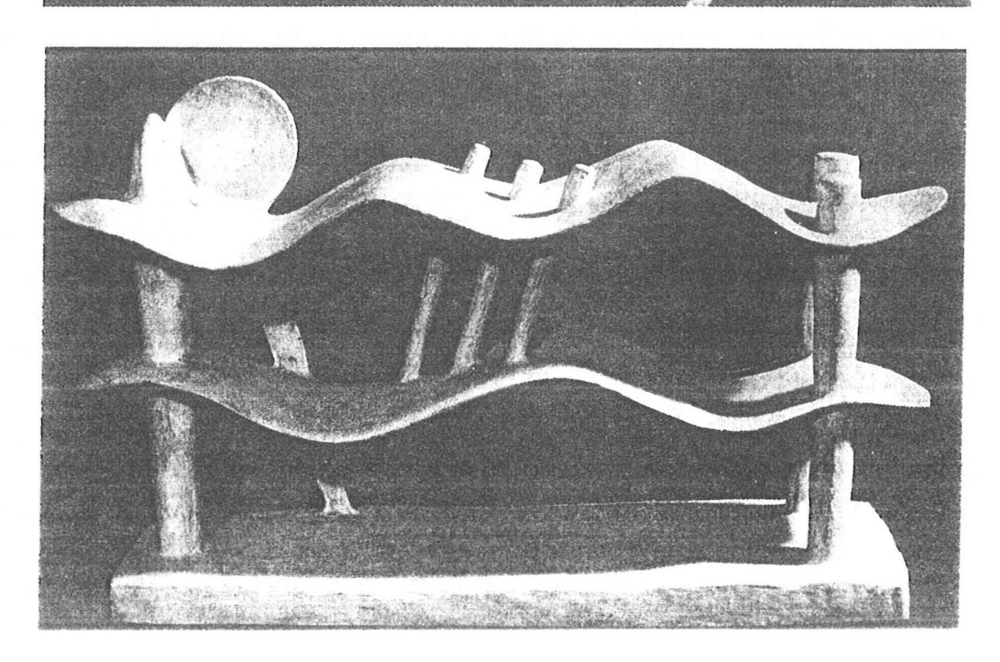
Es posible que la figura del rayo sólo apareciera en el arte moderno debido al potencial destructivo de su configuración. La línea inclinada, sin embargo, llegó a representar el dinamismo al que debía someterse la nueva sociedad. Así, al menos, lo puso de manifiesto la constante presencia de la diagonal en el arte de los constructivistas.



VII. Arriba: Kandinsky. "Línea quebrada". (1927). Richard Serra. *"Cambio"*, seis tramos de hormigón semienterrados, con una longitud total de 248,5 metros. (Canadá, 1970-72). Debajo: Daniel Libeskind. Museo Judío y proyecto para el IBA. (Berlín, 1990 y 1987). Al lado, coreografía de Oscar Schlemmer. (1927).







VIII. Rem Koolhaas. Proyecto para Hotel y Palacio de Congresos en Agadir. (1990).
Giacometti: *"Se acabó el juego"* (1933) y *"Mujer reclinada que sueña"*. (1929).

Desde un punto de vista más crítico, el rayo representaría, junto con la retícula muda y abstracta, la culminación de aquel proceso hacia la *"deshumanización del arte"* al que se dedicó Ortega entre los años 1924 y 1925.[54] El rayo y la retícula son formas "deshumanizadoras" en tanto tienden a excluir lo humano de la representación, a bajarnos del del pedestal al que nos ha subido nuestra confianza en la razón exacta y la técnica de la misma manera que el barón de Münchhausen salió del pantano: tirándose de los pelos. El deshumanizado arte moderno, entonces, sólo "tumbó" al hombre para ponerle en su sitio y recordarle su procedencia.

Bataille negó explícitamente que el eje vertical debiera representar la elevación espiritual del hombre pues pensaba que la verdadera fuente de energía se encuentra en lo inferior, en su vinculación a la tierra y el lodo, y que esta vinculación nos debería remitir siempre a lo horizontal. La verticalidad, para Bataille, era represiva, pues la base y el fundamento del hombre es la "bajeza". Y para expresarlo inventó el término *"basesse"*, híbrido de *"base"*, base, basa o fundamento, y *"bassesse"*, bajeza, abyección y vileza.

Rosalind Krauss, por su parte, explicó que en las esculturas realizadas por Giacometti en torno al año 1930 aparece una clara tendencia a sustituir el tradicional eje vertical por el eje horizontal. Las obras *"Mujer reclinada que sueña"*, de 1929, *"Proyecto para un paso"*, de 1930, *"Cabeza-paisaje"*, de 1930 y *"Se acabó el juego"*, de 1933, muestran cómo la verticalidad de sus obras anteriores fue sustituida por la horizontalidad, aunque quizás sólo se estaba incorporando a una tendencia general hacia la horizontal que ya se había manifestado con claridad en la arquitectura. (Cuando Giacometti rechazó su vinculación al surrealismo y las vanguardias volvió a la verticalidad).

Es evidente que las obras mencionadas de Giacometti nacieron tumbadas; las dos últimas, con unos vacíos rectangulares abiertos al cielo que semejan tumbas. (Las excavaciones de Le Corbusier en Chandigarh o de Michel Heizer en el desierto de Nevada, podrían interpretarse también en este sentido). Pero lo más llamativo es que, consideradas en su conjunto, parecen ofrecer las claves para interpretar el Hotel y Palacio de Congresos que el arquitecto Rem Koolhaas no llegó a construir en Agadir; un proyecto muy difundido que también sorprendió por su originalidad.

No es necesario describir el edificio pues a simple vista puede apreciarse que el espacio central de este gran "sandwich" comparte sus características más relevantes, la horizontalidad y la organicidad, con las dos primeras esculturas mencionadas de Giacometti. La parte superior, sin embargo, se asemeja a las dos últimas. La cubierta del edificio de Koolhaas parece un tablero de juego, una forma semejante a la obra *"Se acabó el juego"*, donde aparecen excavadas distintas configuraciones, rectangulares y circulares, según un orden complejo. (En el proyecto de Koolhaas, son los patios de las habitaciones y los vaciados que rodean algunas otras piezas singulares).

Pero no se trata aquí de forzar analogías sin cuento: la vinculación y el parentesco entre las formas debería o ser evidente, o no serlo. Poco importa que Koolhaas manifieste una especial querencia por los surrealistas o que no conociera estas obras, pues la vida de las formas, a veces, parece imponerse. Para Ortega *"el poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real"* (autor viene de *"auctor"*, el que aumenta). Y ante la nueva fisonomía de la obra, el pobre rostro del hombre que oficia de poeta sólo puede desaparecer, volatilizarse. Veamos un último ejemplo.

El proyecto para las piscinas Sloterpark de Maas van Rijs (Amsterdam, 1994) es uno más entre los que han intentado transfigurar la *"planta libre"* de Le Corbusier en una "sección

libre". Pero lo que nos interesa es que en él se integran la figura del rayo, que configura la sección longitudinal, y la figura del "tablero tumbado" que antes hemos analizado.

Ortega resumió en unas pocas frases lo que pretendemos explicar: *"no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea, es decir, si no deja de ser lo que es para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo"*.[55] El idioma que nos presenta las cosas ejecutándose, que nos hace patente su intimidad, situándolas a medio camino entre su imagen y su esencia, es el arte. Y la figura poética de que se vale este idioma es la metáfora... *"un signo más allá del cual hemos de encontrar* (o acercarnos a) *la identidad de un nuevo objeto"*.

La metáfora, como la analogía, nos permiten acceder al lugar sentimental o la forma "yo" de ambas dimensiones del objeto, es decir, nos permite descubrir a la vez, el carácter objetivo de la cosa y su valor sentimental. Algo que el poeta consigue merced al estilo (o estilización) que es, según Ortega, *"siempre unigénito"*.

En un artículo del diario "El Sol" (*"Diálogo sobre el arte nuevo"*, 1924), Ortega expuso una significativa conversación entre el progresista Baroja y el conservador Azorín, para situarse al lado de Baroja y defender la necesidad del cambió y la innovación en el arte.

Azorín sostenía que el arte, como el espíritu, es eterno; que no puede cambiar y que las renovaciones en el arte son siempre superficiales. Baroja, por el contrario, se burlaba de la ingenuidad de Azorín con ejemplos concretos: ¿Le parece a usted floja la diferencia entre una catedral gótica y el Partenón? A mí, continuaba, esa eternidad del arte me parece pura carrocería. Cuando preguntaron a Galileo si el sol era eterno, supongo que sonriendo, respondió: *"eterno non; ma ben antico"*. Según Baroja (y el propio Ortega) las semejanzas que se puedan encontrar en el desarrollo de las diversas culturas, aún suponiendo que sean ciertas, como suponía Spengler, no contradicen una evolución de la humanidad hacia estados siempre nuevos.

Finalmente, Ortega remató la cuestión con fina ironía: siempre se puede encontrar, entre dos cosas diferentes, alguna característica común; *"los caballos y las ostras se parecen en que no se suben nunca a los árboles"*. Y quizás sea esto, en parte, lo que aquí estemos haciendo.

A Ortega no le preocupaba que en el orden estético todo se hubiera vuelto problemático, pues la vida no es un conjunto de soluciones. Vivir, para Ortega, era arriesgar y el riesgo es un síntoma de que *"uno no esta consignado en un corral"*: *"arte es producción, y se diferencia de la cría caballar en que no es reproducción"*.

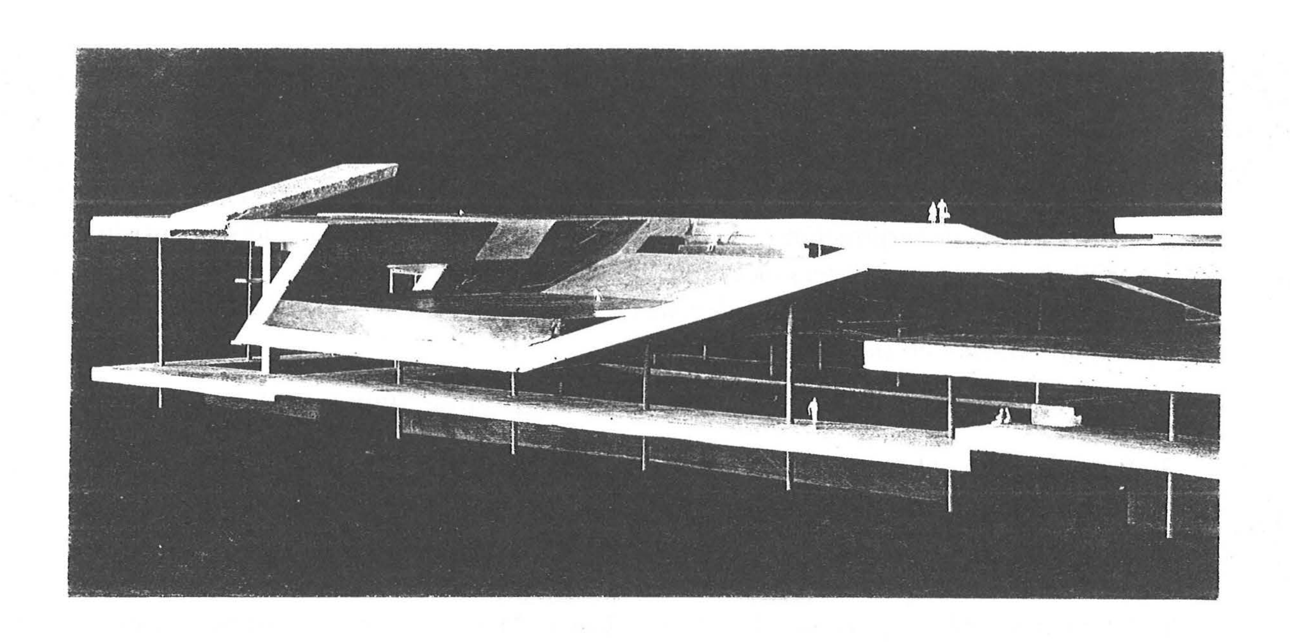
En el artículo *"El arte en presente y en pretérito"* ("El Sol", 1925) escribió que todo arte surge de un modo profundo de ver el mundo y *"nada profundo y evidente nace ni vive de razones"*.[56] Pero la profundidad, para Ortega, estaba determinada por los supuestos culturales, ya que el arte de cada época, aunque es una creación del espíritu, se debe a las condiciones y supuestos que la caracterizan. *"No hay pura retina, no hay valores plásticos absolutos. Todos ellos pertenecen a algún estilo, son relativos a él, y un estilo es un sistema de convenciones vivas"*. Por eso, *"sólo el que no tiene sensibilidad refinada, sólo el que no se entera de las cosas, cree que se entera, sin especial esfuerzo, de una creación antigua"*. Cabe, por tanto, que al comparar obras diferentes o producidas en diferentes contextos, nosotros nos encontremos en esta situación.

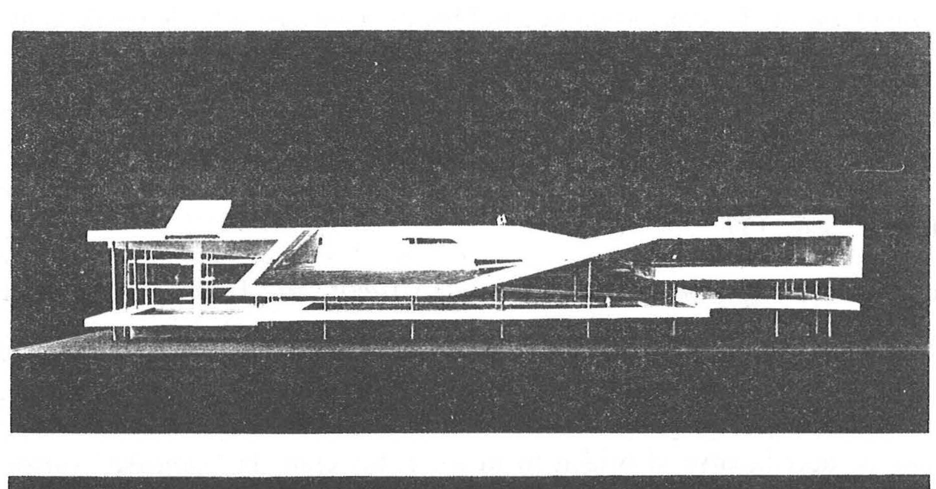
Para Ortega, el arte moderno era un fino juego sin solemnidad que, separado del mito y la religión, ni redime ni salva. Pero, a cambio, decía Ortega, *"la existencia cobra una inmensa variedad de planos, se hace profunda, de hondas perspectivas y cada tiempo es una aventura nueva"*.

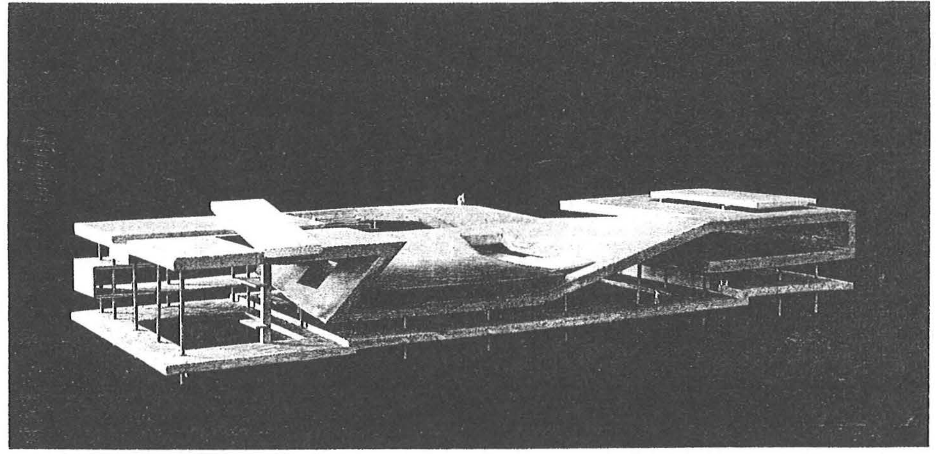
Es cierto que los hombres actuales nos hemos quedado solos sobre la tierra, que no nos acompañan ni los dioses, ni el pasado o los antepasados, pero *"es lo que acontece siempre que llega el mediodía"*, decía Ortega. Quizás un "mediodía" que nos recuerde que el sentido de la originalidad se encuentra en el juego simbólico de las analogías y en la imitación.

También es posible que nosotros sólo creamos que nos enteramos de algo cuando comparamos cosas diferentes. En cualquier caso, confiamos en que el sentido pueda seguir apareciendo de las analogías y que estos ejemplos puedan servirnos para ver que debajo de la individualidad está la universalidad. Que la originalidad no se opone a la comunidad pues ambos son aspectos correlativos del ser que nos permiten vivir, en juego de la representación, la unidad esencial entre lo particular y lo universal, entre el sujeto y el objeto. Ese es, para nosotros, el sentido de la originalidad.

Manuel de Prada.
Profesor de Composición Arquitectónica.







IX. Maas van Rijs de Vries (MVRDV). Proyecto para las piscinas Sloterpark. (1994).

NOTAS

1- José Antonio Marina. *"Teoría de la inteligencia creadora"* Ed. Anagrama. Barcelona, 2000 (1993). A pesar de la importancia que concede al *"Yo creador y ejecutivo"*. Marina critica la idea de inspiración y reconoce que gran parte de la tarea creadora consiste en una hábil gestión de las restricciones.(Pag. 164); que, *"nadie es completamente original"* pues, *"también el artista, al que consideramos el creador por antonomasia, adopta el modelo de creador vigente en su época"*. (Pag. 172).

2- Peter Bürger. *"Crítica a la estética idealista"*. Ed. Visor. 1996 (1983).

3- Régis Debray. *"Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente"*. Ed Paidós. Barcelona 1994 (1992). Pag. 183.

4- Platón. *"La República o el Estado"* Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1975.

5- Aristóteles. *"El arte poética"*. Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1964. Esta edición tiene el valor de ser una traducción directa del griego realizada por José Goya y Muniain en el año 1798, pero se ve afectada por un preciosismo barroco que hace difícil su lectura. Por eso, se ha decidido retocar las citas lo imprescindible para adecuarlas al lenguaje actual y mantener su sentido.

6- Para Demócrito, por ejemplo, las artes técnicas nacieron de la imitación de la naturaleza: de la araña aprendió el hombre a tejer, de la golondrina a construir, de los pájaros a cantar. De Frederick Copleston *"Historia de la Filosofía"*. Ed. Seix Barral 1977. Tomo I "Grecia y Roma". Pag. 137.

7- Hans Blumenberg. *"Las realidades en que vivimos"* Ed. Paidós. Barcelona 1999 (1956).

8- Wladyslaw Tatarkiewicz, en su *"Historia de seis ideas"* (Ed. Tecnos. 1992-1976), ha analizado también la relación entre arte e imitación. Pero el problema se complica si consideramos que los griegos, además de la imitación, conocían otros modos más inmediatos de aproximarse al origen (o Idea). Estos eran, la *"mousike"* (inspiración de las musas), la *"fantasía"* (o imaginación) y un modo original de *"poiesis"* que se vinculaba al mito, a la profecía y la revelación. A estos modos también podría añadirse la "participación" (*"metexis"*), pero Platón no logró distinguirla con claridad de la *"mímesis"*. Pero todos estos modos de referirse al origen, que hoy se podrían vincular mejor al arte moderno, no eran los propios del artífice griego, sino los que se adjudicaban al poeta inspirado por las musas, al arrebatado, al místico, o al profeta.

El modo original de la *"poiesis"* era el que hacía del poeta, no un *"poetike teknikon"*, sino un intermediario entre Dios y los hombres. La obra de este poeta surgía por inspiración y participación en la locura divina, es decir, del arrebato poético o *"manía"*. Platón escribió en el "Ion" que, *"no es por "tekne", sino por inspiración y sugestión divina ("manía") por lo que todos los grandes poetas épicos componen sus hermosas poesías"*. Originalmente la *"poiesis"* debía encontrarse muy próxima a la *"mousike"*, término con el que los griegos designaban las actividades patrocinadas por las *"musas"* y no sólo la producción de sonidos, como ocurre hoy con la música. El *"mousikos"*, por tanto, no era un *"teknikon"*, en sentido estricto, como el *"arkitekton"* (*"más que productor"* o director de la producción), pues su obra procedía de la inspiración. Sólo después, en el período clásico, la actividad del poeta se redujo a la producción de versos reglamentados.

9- Mircea Eliade. *"Mito y realidad"*. Ed. Labor. Barcelona 1991. Tit. or. *"Aspects du Mythe"*. (1963).

10- Francisco R. Adrados. *"Sobre los orígenes griegos del teatro"*. Ed. Planeta. Barcelona. 1972. pag. 52.

11- Valeriano Bozal. *"Mímesis: las imágenes y las cosas"*. Ed Visor. Madrid. 1987.

12- Hoy la imitación parece haber desaparecido del mundo, pero sigue apareciendo en las fiestas y los bailes, cuando se coordinan los movimientos de distintos danzantes y estos con la música aunque, en lugar de vincularse con algo exterior, tienen su sentido exclusivamente en la coordinación. Por su parte, la música basada en ritmos simples, que tanto estimula a los jóvenes, todavía nos recuerda que fue, tanto la imitación de los ritmos y ciclos naturales como, del ritmo interior del corazón al latir.

13- Jean Piaget. *"Psicología y epistemología"*. Ed. Ariel. Barcelona 1973. Pag. 103.

14- *"Sym-bollon"* significa literalmente *"lanzar juntas"* y se refiere a la posibilidad de unificación entre las partes cuando *"conjuntamente se lanzan"*. Lo contrario al *"sym-bollon"*, lo que acerca y reúne, es el *"dia-bollon"*, lo que aleja y separa, lo dia-bólico. Resulta muy esclarecedor el análisis que hace del símbolo Eugenio Trías en su obra *"La edad del espíritu"*. Ed. Destino. 1994.

15-Véase Jean Piaget. *"El papel de la imitación en la formación de la representación"*. Monografías "Infancia y aprendizaje" nº 2. Ed. S. XXI. 1981 (1976). Sobre este tema pueden verse también de Piaget, *"Psicología del niño"*. (Ed. Morata. Madrid. 1973. Cap III) y *"La formación del símbolo en el niño"* (Ed. F. C. E. México. 1961).

16- Henri Wallon. *"Del acto al pensamiento"*. Ed. Psique. Buenos Aires. 1974 (1942).

17- Aunque Wallon apuntó que la imitación podría tener su motivo en la *"empatía"* definida por Lipps, parece que esta vía de análisis, que conduce directamente al arte, no le resultó suficientemente atractiva, pues no volvió a establecer dicha relación. Para nosotros en cambio, es evidente que la *"empatía"*, en cuanto supone un salirse del yo para ponernos en lugar de otra cosa, es uno de los caminos originales del arte. El problema es que el término que se corresponde con esta posibilidad, el término *"alienación"* (en alemán *"entfrendung"*), fue empleado por Worringer para definir lo característico del afán de abstracción. Según Worringer, la objetivación del yo a la que nos conduce el afán de abstracción encierra un enajenarse del yo, un salir del yo para participar del exterior y encontrar sentido y abrigo en la ley. (Véase el *"Cuaderno"* nº 108. Pag. 34). Pero la *"alienación"* también se produce cuando, en la experiencia catártica, la representación (trágica) dejaba de ser tal para convertirse en una vivencia de lo "otro" o cuando en los rituales primitivos el danzante salía de sí para vivir su experiencia dentro del animal que imitaba o al caer en el mundo de la inconsciencia (trance). A esta complicación habría que añadir que el mismo término *"alienación"* fue empleado por Marx, y posteriormente por Lacan, en un sentido negativo. Según Lacan, si el acceso al *"logos"* es cosa saludable en cuanto provee al sujeto de una individualidad propia, la escisión que produce entre mundo real y representación origina la dialéctica de las alienaciones del sujeto. Y así como la palabra engendra la muerte de la cosa y así como es preciso que la cosa se pierda para que se la pueda representar, también el sujeto se pierde en su realidad y su verdad. (Véase A. Rifflet-Lemaire. *"Lacan"*. Ed. Sudamericana. B. A. 1986).

18- Según Wallon, Piaget se plegó a la oposición "razón-irracionalidad" cuando opuso el pensamiento del niño (irracional) al del adulto (lógico y racional) y pretendió derivar éste de aquel, ligándolo a un progreso de la sociabilidad. Para Wallon, sin embargo, debía invertirse el orden de los factores, pues el niño comienza por una sociabilidad estrecha con su ambiente humano, no pudiendo subsistir sino por una estrecha dependencia de ella. Por tanto, lo que necesita el niño para desarrollarse no es un progreso, sino una disminución de la sociabilidad, es decir, una progresiva diferenciación del ambiente en el que se encuentra inmerso desde que nace.

19- Ernst Cassirer. *"Filosofía de las formas simbólicas"*. Véase el Tomo II, *"El pensamiento mítico"*. Ed. F.C.E. México. 1998 (1924). Cassirer, que sustituyó la definición de hombre como *"animal racional"* (Aristóteles) por la de *"animal simbólico"*, relacionó el modo original y mítico de consciencia con el idealismo. Para él, frente a la realidad empírica, las formas imaginarias de la conciencia estética superan el problema de la existencia real de los objetos, porque confiesan ser *"ilusión"*, pero una ilusión que tiene su propia verdad en tanto posee una legalidad propia. De esa legalidad, que supera los modos propios del mito y la religión, surge una nueva libertad de la conciencia. Entonces, *"la imagen ya no repercute sobre el espíritu como una cosa independiente, sino que se convierte en pura expresión de su propia fuerza creadora"* (pag. 319). Y este es, en pocas palabras, el fundamento del idealismo.

20- En este sentido, podría ser interesante estudiar la utilización en los niños de *"objetos transicionales"* definidos por Winnicott. Los *"objetos transicionales"* son objetos que usa el niño que participan tanto de la realidad exterior como de la interior y que entrañan una mezcla de yo y "no-yo". (De R. D. Winnicott: *"Realidad y juego"*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1982). Pero también podrían compararse los ídolos primitivos con los "fantasmas" de los niños, es decir, con las imágenes arquetípicas que brotan del inconsciente y que muchas veces son aterradoras. Es posible que la comparación de estos "fantasmas" (y quizás la *"imago"* de Melanie Klein) con los ídolos primitivos, con las obesas venus del paleolítico, las figuras ofídicas del arte sumerio, los deformes fetiches del neolítico, las figuras de enormes ojos asombrados o las máscaras aterrorizantes de los primitivos, pueda también esclarecer el sentido de la originalidad, pero esta es una tarea complicada que nos alejaría de la imitación original para acercarnos de nuevo al problema de la *"alienación"*, ya se ha planteado en la nota 17. Por otro lado, en el *"Cuaderno"* nº 108 vimos que las deformaciones de los ídolos acercan su imagen a la que tiene la imaginería popular de los supuestos habitantes de otros mundos: otros "yos", como los dioses, nacidos en "otro lugar".

21- Henri Wallon. *"Del acto al pensamiento"*. Op. cit. P. 180.

22- Véase Henri Wallon. *"La evolución psicológica del niño"*. Ed, Psique. B. A. 1976 (1941), donde el autor distinguió entre juegos funcionales (movimientos rítmicos) juegos de ficción, juegos de adquisición y juegos de fabricación (combinar objetos). Todos implican creación en tanto relacionan cosas para descubrir un nuevo sentido.

23- Ibid. pag 64.

24- J. Ch. F. Schiller. *"Escritos sobre estética"*. Ed. Tecnos. 1990 (1793-1803).

25- Véase "Cuaderno" nº 108. pag. 22.

26- Adolf Behne. *"La construcción funcional moderna"*. Ed. Serbal. 1994 (1923).

27- Johan Huizinga. *"Homo ludens"*. Ed. alianza. 2000 (1938).

28- Hans-Georg Gadamer. *"Estética y hermeneútica"* Ed. Tecnos. Madrid. 1996 (1976-86). Pag. 93.

29- Ibid. pag. 129.

30-Véase Hans-Georg Gadamer. *"La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta"*. Ed. Paidós. Barcelona. 1991.

31- Op. cit. *"Del acto al pensamiento"* Pag. 94-95.

32- Claude Lévi-Strauss. *"El totemismo en la actualidad"*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1997 (1962).

33- Ibid. Pag. 129.

34-Esta interpretación puede deducirse del concepto de *"técnica"* definido por Schiller en *"Escritos sobre estética"*. Ed. Tecnos, 1990 (1793-1803) y de Martin Heidegger. *"La pregunta por la técnica"*. Cap. I de *"Conferencias y artículos"*. Ed. Serbal. Barcelona, 1994 (1954).

35- Véase J. P. Vernant. *"Mito y pensamiento en la Grecia antigua"*. Cap. *"La categoría psicológica del doble"*. Ariel Ed. Barcelona. 1982. Según Vernant, cuando el doble (*"kolossós"*) se hace presente (en el ritual) su carácter insólito lo descubre como perteneciente a otro lugar inaccesible, como lo otro, diríamos, o la *"otredad"* a la que se refería Octavio Paz.

36- Véase Oteiza. *"Quouosque tandem...!"*. Ed. Pamiela. 5ª ed. S. f. Ilustraciones 43 a 53. (Su cuaderno *"Estética del huevo"*, a pesar del título, no aporta nada relevante). Para completar la información sobre este modo de producir puede verse M. Prada. *"Componer con vacío"*. Cuaderno de Notas nº 9. ETSAM. 2001.

37- C. G. Jung. *"Psicología y simbólica del arquetipo"*. Ed Paidós. Barcelona. 1992. Cap. *"Las visiones de Zósimo"*. 1937.

38- Véase M. L. von Franz. *"El proceso de individuación"*. De *"El hombre y sus símbolos"*. C. G. Jung y otros. Clarat Ed. Barcelona 1976 (1964).

39- Ibid. pag. 233.

40- Oteiza. Op. cit. Véanse figs. 35, 36, 37 y 38.

41- C. G. Jung. Op. cit. pag.41.

42- Oteiza comentó de esta fotografía: *"El artista con su cara borrada de huevo. Todavía el artista mismo, que aquí vive poéticamente (en esta encantadora fotografía), no vive naturalmente. Vivir detrás de una máscara, en una secta (artística, política o religiosa) es seguir con la dualidad: un huevo en la cara, una patata en el corazón. O la patata (el gesto) en la cara (como siempre) pero con un huevo (como siempre) en el corazón"*. Op cit. Figura 39. Sin pag.

43- André Malraux. Prefacio al libro de André Parrot, *"Sumer"*. Ed. Aguilar, 1981. (1960). Según Malraux, *"los sumerios encontraron en los guijarros el poder de sugerencia que los extremo orientales encontraron en las montañas y los celtas en las piedras alzadas"*.

44- Gottfried Semper. *"Der Stil..."* Vol I. pag. 169. Véase también Joseph Rykwert *"Al principio fue la guirnalda y el nudo"*. ("Arquitecturas Bis". 1975) y el "Cuaderno" nº 108.

45- Rosalind E. Krauss. *"La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos"* Alianza. Ed. Madrid. 1996 (1985). Pag. 171.

46- Véase el ensayo *"Escuela elemental"* de J. Abbott Miller en *"El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño"*. Ellen Lupton y J. A. Miller. Ed. GG. 1994.

47- Rosalind E. Krauss. Op. cit. Del ensayo *"Retículas"*, 1978. Pag. 36.

48- Véase, Ellen Lupton, *"Diccionario visual"*. Op. cit. pag. 23.

49- Peter Einsenman. Revista "Arquitectura". Nº270 (1988). Pag. 130.

50- Revista *"Arquitectura"*. Nº 270. 1988. Pag 70.

51- Rudolf Arnheim. *"Arte y percepción visual"*. Ed. Nueva Visión. B. A. 1962 (1957). Pag. 136.

52- Rainer Wick. *"Pedagogía de la Bauhaus"*. Ed. Alianza. Madrid. 1993 (1982).

53- Véase su entrevista para "El Croquis". Nº 80. 1986.

54- Según Ortega (Véase José Ortega y Gasset. *"La deshumanización del arte y otros ensayos de estética"*. Ed. Espasa Calpe. 1987 (1925), el arte nuevo pretende ser sólo artístico, es decir, alejarse de lo circunstancial, eliminando progresivamente los elementos humanos, para acercarse a lo objetivo y esencial, pues *"en el arte, como en la moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone"*. Este imperativo se caracteriza por las siguientes tendencias: deshumanización de la realidad u objetivación, eliminación de las formas vivas, autonomía de la obra, juego, ironía, verdad y falta de trascendencia. Esta última tendencia se puede detectar en el alejamiento del arte del eje que sostiene al hombre, vaciándose de patetismo y asumiendo una posición secundaria (y humilde) en la vida.

55- José Ortega y Gasset. Op cit. Pag. 73.

56- En un manuscrito que escribió para la inauguración de una exposición de jóvenes artistas catalanes (enero del 26) se puede leer: *"La creación artística es, en lo que tiene de tal, una misteriosa labor inconsciente. El pintor da cuadros como el manzano manzanas. Generalmente el artista entiende muy poco de arte en general y, en consecuencia, del suyo en particular"*... El manzano no entiende de botánica. El buen aficionado a la estética (por él mismo) suele sufrir y callar mucho cuando oye al artista hablar de su arte (lo que era una educada manera de decirles a la cara que suelen decir tonterías). *"El artista suele desconocerse a sí mismo y casi nunca penetra en la bodega mágica donde fermenta su inspiración"*... *"Todo lo viviente procede de igual modo"*. Op. cit. Pag. 220.

ÍNDICE GENERAL

FORMA Y COMPOSICIÓN III
El sentido de la originalidad

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FORMA Y COMPOSICIÓN III
El sentido de la originalidad

CUADERNO

114.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

